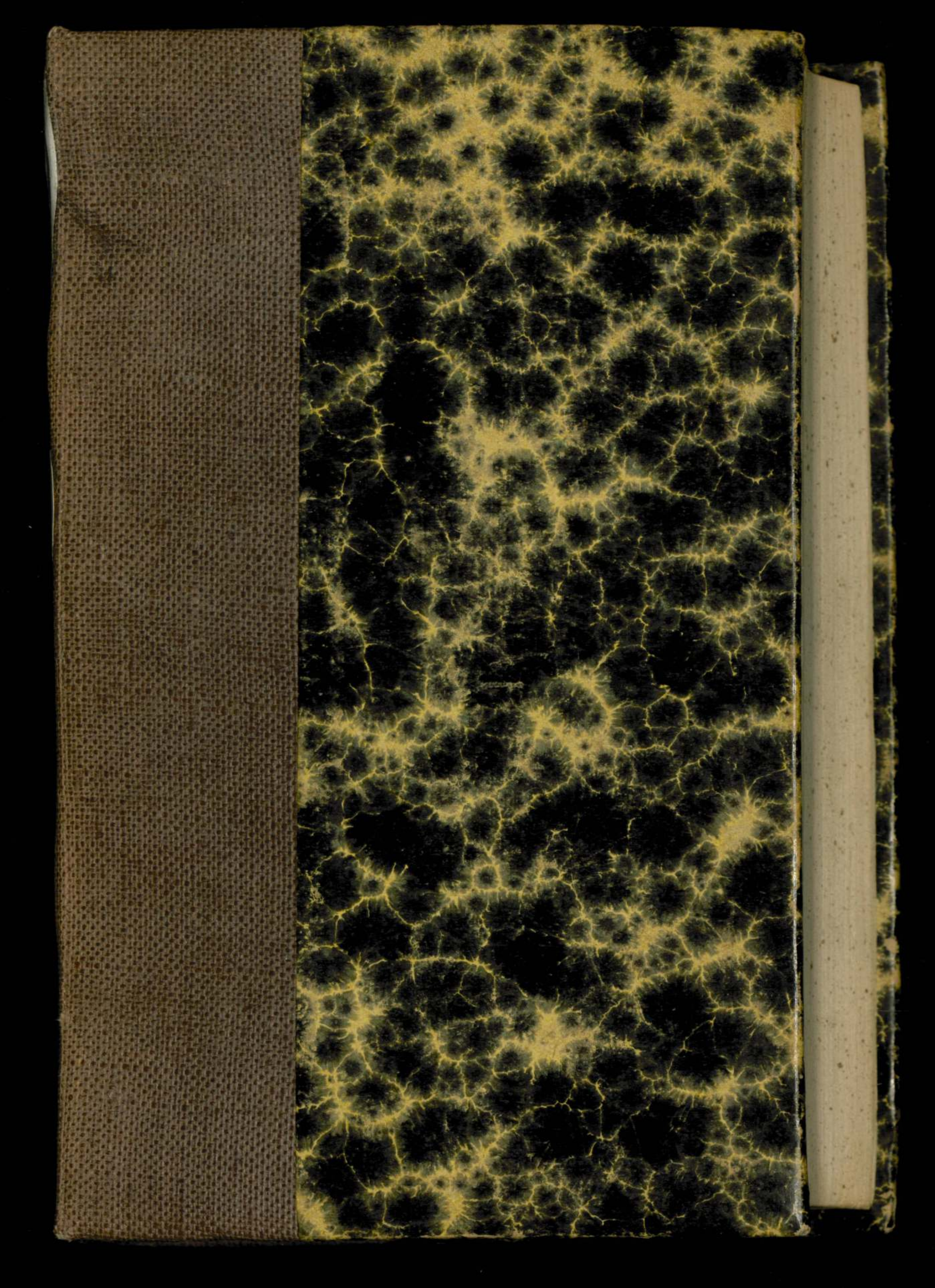
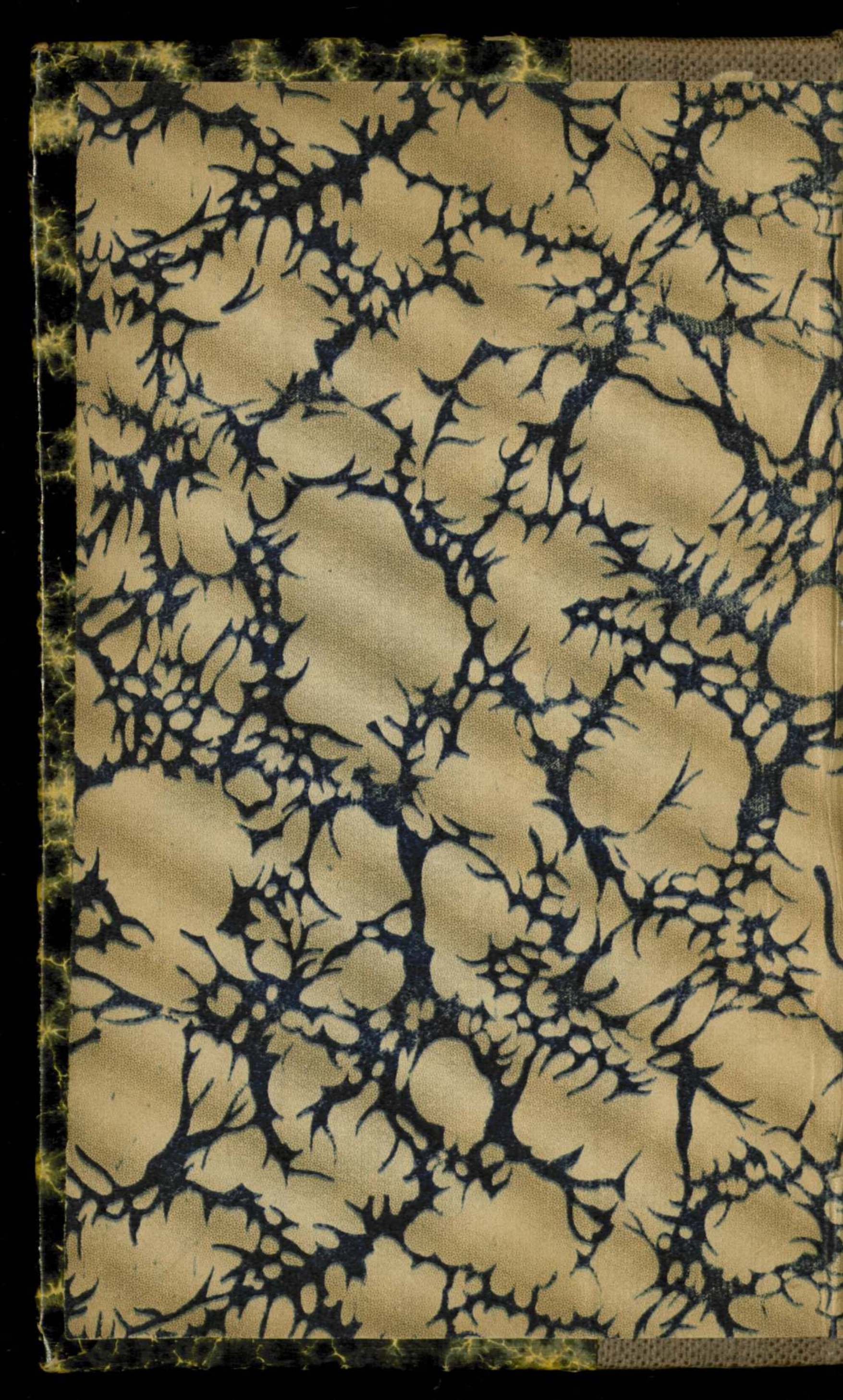


C. B[illegible]

NOTES
BRÈVES









Tibi Dilectissimae.

NOTES
BRÈVES

DU MÊME AUTEUR

Les Époques de la Musique (Deuxième édition) :
Tome I, in-18, br........................ 3 fr. 50
Tome II, in-18, br....................... 3 fr. 50

Un siècle de Musique française, in-18, br.... 3 fr. 50

Études musicales :
1re série, épuisée.
2e série, in-18, br........................ 3 fr. 50
3e série, in-18, br........................ 3 fr. 50

Impressions Musicales et Littéraires, in-18, br. 3 fr. 50

L'Année Musicale :
1886 à 1891, 5 vol., in-18, chaque vol. br. 3 fr. 50

L'Année Musicale et dramatique :
Ann. 1892 et 93, 2 vol. in-18, chaque vol. br. 3 fr. 50

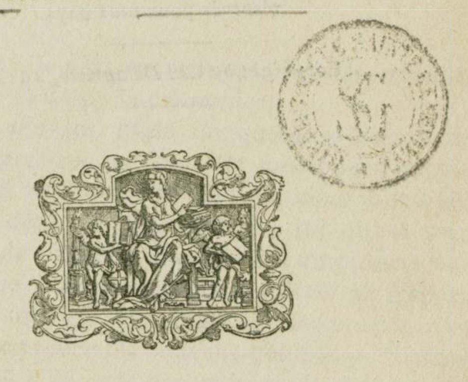
Notes Brèves :
1re série, in-18, br........................ 3 fr. 50

NOTES BRÈVES

DEUXIÈME SÉRIE

PAR

CAMILLE BELLAIGUE



PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE
15 RUE SOUFFLOT, 15

NOTES BRÈVES

Deuxième série.

TOLSTOÏ ET LA MUSIQUE

IL n'a fait, le plus souvent, que la méconnaître, médire d'elle ou la calomnier.

Oui, le plus souvent. Mais sur quelques points, de doctrine ou de pratique, et contre la musique moderne en particulier, il est impossible de lui donner tout à fait tort. On peut déplorer d'abord avec lui qu'un trop grand nombre de créatures humaines « emploient leur vie dès l'enfance à apprendre la manière de frapper rapidement les touches d'un piano ou les cordes d'un violon ». C'est un spectacle souvent pénible — Tolstoï dit « sinistre » — « de voir des enfants de dix ans qui donnent des concerts ». A moins, n'est-il pas vrai? que ces enfants ne s'appellent Mozart, ou seulement Saint-Saëns. Et cela aussi s'est vu.

Tolstoï a raison de signaler, au nombre des moyens les plus usités par les musiciens modernes : « Une suite d'harmonies, de tonalités ou de rythmes différents de ceux qui découleraient naturellement du cours de la

pensée musicale, de telle sorte qu'ils nous saisissent par leur imprévu. » Quand il se plaint ailleurs que « le compositeur de la nouvelle école, au lieu d'exprimer par une mélodie revêtue d'harmonies appropriées les sentiments qu'il a éprouvés, accumule et complique les sonorités », Tolstoï a raison encore. Affirme-t-il enfin qu'il n'y a pas de musique là où il n'y a pas de sentiment exprimé, Tolstoï est dans la vérité toujours, et cette fois dans la plus générale, dans la plus profonde vérité.

Qu'il soit plus facile de composer une symphonie de Strauss, un opéra de Wagner, que d'écrire « quatre mesures d'une mélodie sans accompagnement, mais traduisant un certain état d'âme », voilà pour le coup une assertion un peu forte. Mais on ne refuserait pas de souscrire à cette définition critique de certaines formes wagnériennes, et surtout post-wagnériennes : « des commencements qui ne continuaient ni ne finissaient » ; ou encore : « c'est comme si on ressentait indéfiniment un espoir de musique aussitôt suivi d'une déception. »

Tolstoï n'adresse pas de plus grave reproche à la musique moderne en général, que celui de l'inintelligibilité. Mais tout de suite, par un curieux retour, il arrive presque à l'en absoudre, ou du moins à s'interdire à lui-même, ainsi qu'à nous, de l'en trop accabler. « De ce fait que, accoutumé à un certain art particulier, je suis incapable d'en comprendre un certain autre, de ce fait je n'ai nullement le droit de conclure que l'un de ces deux arts, celui que j'admire, est le seul véritable, et que celui que je ne comprends pas est un faux et mauvais art. La seule conclusion que je puisse tirer de ce fait est que l'art, en devenant de plus en plus exclusif, est devenu aussi de moins en moins accessible,

et que, dans sa marche graduelle vers l'incompréhensibilité, il a dépassé le point où je me trouvais. »

A la bonne heure, et voilà, chers confrères, de quoi nous rendre aussi modestes que prudents. Mais tout de même, quand nous conclurons, fût-ce avec humilité, ne fût-ce que pour nous, pour nous seuls, à l'inintelligibilité d'une œuvre musicale, craignons que le musicien ne s'offense encore de notre conclusion.

* * *

Dans son étude *Qu'est-ce que l'art?* Tolstoï a fait le récit, ou plutôt le tableau d'une répétition d'opéra. C'est une caricature fort divertissante. Personne et rien n'y est épargné, depuis le directeur, le chef d'orchestre, les chanteurs, même les choristes, jusqu'au dernier des machinistes et des figurants. Ces pages rappellent, avec plus d'âpreté, le délicieux pamphlet de Marcello : *le Théâtre à la mode*. Jamais on n'a mieux fait voir ce que les choses de théâtre contiennent de factice et de misérable. Jamais surtout on n'avait ainsi montré, dans les besognes nombreuses, compliquées et collectives, que nécessite un opéra, la disproportion entre les moyens et la fin, entre l'effort et l'effet. « Ici, dans ce théâtre, se demande Tolstoï, que faisait-on? Pourquoi travaillait-on et pour qui? » Lequel de nous, avec lui, ne se l'est souvent demandé? Seulement la réponse ou la conclusion que cherche Tolstoï était déjà dans la question ou dans les prémisses par lui posées. Tolstoï, en commençant, avait pris soin de nous dire que l'opéra dont il allait parler « était un de ces opéras nouveaux, grossiers et banals que tous les théâtres d'Europe et d'Amérique

s'empressent de monter, sauf à s'empresser ensuite de les laisser à jamais tomber dans l'oubli. » Alors? Alors, encore une fois, la question est résolue, ou plutôt il n'y a plus, il n'y a jamais eu de question. Excellente contre les mauvais opéras, la satire de Tolstoï ne prouve, ne peut rien contre les autres, les bons, et ceux-ci, malgré lui, méritent tous les soins, tous les hommages qu'il trouve avec raison inutile, ridicule même, de prodiguer à ceux-là.

Mais voilà! Pour Tolstoï, il n'est pas de bons opéras. Autant que le plus médiocre de tous, avec la même ironie, il a défiguré, parodié (poésie et musique), le *Siegfried* de Wagner, au moins les deux premiers actes, n'ayant pas eu le courage d'entendre le dernier. « De musique, c'est-à-dire d'un art nous transmettant un sentiment éprouvé par l'auteur, » il n'a pas trouvé dans tout cela la moindre trace. Il avoue cependant, quitte à se contredire par cet aveu, que « les sons eux-mêmes sont beaux. Car Wagner, qui était loin de manquer de talent, a inventé, — vraiment inventé, — pour accompagner son texte, des combinaisons de sons aussi belles d'harmonie que de timbre. » Et les décors sont beaux, et les costumes, et les nymphes (?) et la walkyrie. Mais toute cette beauté est d'un ordre inférieur, d'un goût fâcheux, « comme les belles femmes qu'on voit peintes sur les affiches, ou comme de beaux officiers en grande tenue ». Et l'œuvre de Wagner, grossière, basse et vide de sens, ne nous offre en résumé qu'un modèle parfait de la contrefaçon de l'art.

*
* *

Où donc, et dans quelle musique, se rencontrera l'art véritable?

Non pas certes dans la musique de notre temps. Et savez-vous jusqu'où va notre temps, selon Tolstoï? « Toute notre musique, d'opéra et de chambre, à commencer par Beethoven, la musique de Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, toute consacrée à l'expression de sentiments que peuvent seuls comprendre ceux qui ont développé en eux une sensibilité nerveuse d'ordre maladif, toute cette musique, à de rares exceptions près, relève de cet art qu'on doit tenir pour mauvais. »

Le nombre des exceptions n'est pas, en effet, considérable. Il y en a douze, exactement, qui sont : « la célèbre *Aria* de Bach, le nocturne en *mi bémol* majeur de Chopin et une dizaine de passages choisis dans les œuvres de Haydn, de Mozart, de Weber, de Beethoven et de Chopin. »

Dix « passages », pour cinq musiciens. Cela fait deux pour chacun. Et pour Beethoven, ce ne sera ni la sonate à Kreutzer, on le sait, ni la Symphonie avec chœurs. De Beethoven surtout, Tolstoï a parlé plus qu'en profane, en impie. A peine daigne-t-il reconnaître « parmi ses nombreuses productions, en dépit d'une forme toujours artificielle, des œuvres d'un art véritable ». Mais il reproche à la critique de « louer aveuglément » l'œuvre tout entière de Beethoven, « y compris sa dernière période ». La surdité même du maître, Tolstoï l'a faussement accusée. Dans l'ordre des sons, que des chefs-d'œuvre — et lesquels! — aient été créés sans

le secours, sans le contrôle de la sensation sonore, Tolstoï n'a pas su voir en ce fait extraordinaire, véritable miracle, une preuve éclatante de l'idéalisme supérieur de la musique de Beethoven et de la musique même.

Le sourd, le véritable sourd, celui qui a des oreilles et qui n'entend point, c'est Tostoï, quand il refuse à la Symphonie avec chœurs le caractère et le pouvoir (signe pour lui de l'art véritable, universel) de réaliser *l'union des hommes avec Dieu et entre eux*. « Je me pose avant tout la question suivante : cette œuvre exprime-t-elle un sentiment religieux d'un ordre supérieur? Et je me réponds aussitôt par la négative, puisque la musique, en aucun cas, ne saurait exprimer de pareils sentiments. » Voilà ce qui s'appelle, pour la seconde fois, méconnaître ensemble la musique d'un musicien et toute la musique.

*
* *

A l'égard de Beethoven, le roman intitulé *la Sonate à Kreutzer* est plus qu'une méprise : une offense. La musique est ici dégradée, rangée, dès le début du récit, parmi les causes d'excitation purement — ou impurement — physiques et sensuelles, telles que le manger et le boire. Un détail, une nuance d'expression, témoigne çà et là de ce dédain. « Elle avait, » dit le mari meurtrier parlant de sa femme, que la « musique d'accompagnement » devait perdre, « elle avait *loué* un violoniste d'un orchestre d'un théâtre. » C'est un autre violoniste qui fit sa perte : « Non pas un musicien de profession, mais mi-homme du monde, mi-artiste. »

Ainsi les amateurs eux-mêmes ont leur compte et leur part de responsabilité.

Mais la musique avant le musicien fut coupable. « Elle se remit avec enthousiasme au piano, qu'elle avait complètement négligé. Ce fut là l'origine de la catastrophe. » Et la sonate à Kreutzer en fut la cause prochaine. Par la voix de son héros infortuné, Tolstoï lui jette l'anathème. « Connaissez-vous le premier presto? Le connaissez-vous? Oh! oh!... Elle est épouvantable, cette sonate! Et ce presto en est la partie la plus terrible. Toute la musique, d'ailleurs, est épouvantable. Qu'est-ce donc que la musique? Pourquoi produit-elle ces effets? » Et le réquisitoire de reprendre avec une éloquence nouvelle.

Encore une fois, tout n'y est pas faux ni vain. Mais de l'avoir dressé justement à propos de Beethoven et contre lui, voilà l'erreur, l'injustice et l'injure. Tolstoï écrit un peu plus loin : « La musique me transporte dans l'état d'esprit où se trouvait celui qui l'a écrite. Je mêle mon âme à la sienne et je le suis d'un sentiment à l'autre. » De celui qui a écrit la célèbre sonate, Tolstoï a-t-il donc à ce point ignoré l'état d'esprit, les sentiments et l'âme? Ce n'est pas ici comme dans l'histoire de Francesca et de Paolo, ce n'est pas un livre de chevalerie qui « fut Galeotto », c'est un cahier de musique. Mais pourquoi faut-il qu'il porte le nom sacré de Beethoven? Comment l'un des plus grands entre les romanciers a-t-il été choisir pour conseiller, pour artisan de la chute vulgaire d'une petite bourgeoise mélomane, le plus noble, le plus héroïque et le plus chaste des grands musiciens?





FOGAZZARO MUSICIEN

Samedi saint 1911.

J'IGNORE, ne l'ayant pas connu, s'il le fut en réalité : je veux dire s'il pratiqua la musique. Mais *Leila*, son dernier roman, suffirait à témoigner qu'il la comprit et qu'il l'aima. Étrangère, indifférente à sa propre vie, il ne l'aurait point ainsi mêlée à la vie de ses personnages les plus chers, des enfants de son esprit et de son cœur. Il ne l'y a point associée, à l'exemple d'un Tolstoï, avec une sorte d'irritation et de mépris, dans je ne sais quel secret dessein de l'humilier en eux et de les dégrader par elle. Au contraire, tendre pour elle et pour eux, il l'a faite leur amie, la confidente et l'interprète, non la complice, de leurs passions, et surtout la consolatrice, très noble et très pure, de leurs douleurs.

* * *

Qui donc a dit ce mot profond et cher aux musiciens : « Il y a de la musique en tout. » Oui, pour qui sait l'entendre, il y en a dans les choses mêmes, et dans les plus petites, fût-ce dans le modeste jardin potager d'un prêtre de campagne, Don Aurelio. « L'herbe de la prairie, le feuillage des mûriers, qui tremblait et miroi-

tait au souffle d'une brise pure, le paisible visage des montagnes, heureuses sous le soleil, la grande sérénité des choses, tout, jusqu'au jardinet avec ses plants de petits pois pareils à des forêts en miniature, tout était plein de bonté, tout faisait une musique de bonté autour de l'humble et pauvre maison de l'homme de Dieu. »

D'autres fois, autour du héros et de l'héroïne, et pour eux, la nature faisait une musique d'amour. « Dans une gorge ombreuse, resserrée entre deux pentes boisées et fermée, au fond, par une muraille de rocher, assis tous deux sur une petite crête de gazon, en face du ruban argenté qui baignait obliquement la muraille, ils passèrent l'heure suprême et douce de l'inoubliable jour... » Et Massimo dit alors, seulement : « Tout cela, c'est la musique de Schubert. »

*
* *

Quant à Leila, l'orgueilleuse, farouche, et si longtemps — il faut l'avouer — insupportable fille, elle avait cherché d'abord en de plus pathétiques accents les échos de son cœur troublé. Elle jouait, improvisait à l'aventure, mêlant, selon sa fantaisie, les maîtres et les styles divers. Le pauvre vieux piano de la Montanina tremblait sous ce toucher plein de puissance expressive, de passion et de désordre. Il révélait une âme douloureuse, mais qui, loin de s'enfermer dans sa douleur, avait soif de la vie, de la joie et de l'amour. Tantôt elle essayait de se tromper elle-même avec les notes sacrées du *Stabat* de Pergolèse; tantôt, dans un chant de *Norma,* elle s'abandonnait, se livrait tout entière.

Vieni, dicea, concedi
Ch'io mi ti prostri ai piedi.

« Viens, disait-elle, et souffre que je me prosterne à tes pieds. »

Un soir, elle était redescendue de la montagne, les bras chargés de roses sauvages. D'abord elle en joncha son chevet, car elle aimait dormir, les cheveux dénoués, parmi les fleurs. Puis elle se glissa dans le salon, se mit au piano et joua l'*Aveu* de Schumann « avec un élan divin, pensant que le piano, s'il avait une âme, à se sentir ainsi déchirer, saurait comprendre ». La musique éveillait en sa mémoire certains vers qu'un poète y avait adaptés. « Maintenant, disait l'un, sache que je brûle et que je meurs de toi. »

Or sappi che brucio e che moro di te.

A deux ou trois reprises, rien que pour ce vers, Leila rejoua la pièce entière, arrachant des entrailles de l'instrument les accents brisés d'une passion délirante. La scène, comme le personnage, est ultra-romantique ; elle l'est deux fois, par les mots et par les sons.

Chez l'enfant superbe, enfin lasse de se contraindre et de se raidir, quand l'heure de la détente et de la défaite fut venue, la musique — changée — de la voix, trahit le changement du cœur. « Cette voix de contralto, cette voix si connue, résonna dans l'âme de Massimo. Plus que jamais, en l'écoutant, il fut certain qu'il ne rêvait pas, et plus que jamais la réalité lui parut un rêve. Il n'en connaissait, de cette voix, que la froideur, l'ironie et la colère. Mais deux mots, d'ailleurs insignifiants, venaient de donner la note, touchée à peine, de la quatrième corde, la note douce et grave d'une corde inconnue qui transformait la sonorité de l'instrument : la corde d'amour. »

*
* *

Des deux figures les plus vivantes du roman, toutes les deux exquises, l'une surtout est musicale, ou d'un musicien. Fogazzaro nous dit, en parlant du vieil et délicieux signor Marcello : « *Possedeva un' anima di musica*. Il possédait une âme de musique. » Et par la musique seulement cette âme s'exprimait tout entière. Ce n'est pas sans raison que le romancier a donné le titre, musical à moitié, de « Prélude mystique », au premier chapitre d'une œuvre où la musique, en effet, nous introduit.

Tout dort dans la maison et dans la campagne nocturne, quand le grand vieillard descend de sa chambre et gagne le salon. De la main gauche, il tient une lampe de cuivre; la main droite serre contre sa poitrine un portefeuille fermé. Il le pose sur le pupitre du piano, et, l'ayant ouvert, il en tire le portrait de son fils mort, qu'il regarde et qu'il baise longuement. Puis, il abaisse sur les touches ses mains amaigries, et, le visage levé, les yeux clos, il commence à jouer.

« Sa foi religieuse, qui était profonde, ses goûts, le sentiment chaleureux qu'il avait de la beauté de la nature et de l'art, tout cela tendait en lui à l'expression musicale. » Bach, Haydn, Mozart et Beethoven étaient pour lui les quatre évangélistes de la musique, et, comme un peu de l'Évangile, il lisait un peu de leurs œuvres chaque jour. Pourtant, ce soir-là, ce ne fut pas une de leurs mélodies qu'il chercha, mais une autre, celle de Pergolèse sur le dernier tercet du *Stabat* :

Quando corpus morietur,
Fac ut animæ donetur
Paradisi gloria.

« Quand mon corps mourra, faites qu'à mon âme soit donnée la gloire du paradis. »

Il ne put retrouver la mélodie, mais du moins, se souvenant vaguement d'elle, il improvisa pour ainsi dire autour d'elle, dans le sentiment, dans l'émotion de ces deux paroles suprêmes : *Paradisi gloria,* dont son âme était pleine et comme enivrée. Des larmes silencieuses roulaient sur ses joues. Et le mélodieux larmoyeur « se plongeait avec son André, son cher mort, son amour, dans un autre amour infini, tout lumière, tout musique peut-être; et sa musique terrestre frémissait de désir, s'élançait vers la musique divine, pareille au jet d'eau dont le sommet écume et gronde, aspirant en vain à ses hauteurs premières ».

Un instant les vieilles mains tombèrent du clavier, mais bientôt elles s'y posèrent encore. A présent, dans l'âme de Marcello, les souvenirs de sa vie, les remords de ses faiblesses, de ses péchés, s'ajoutaient à sa douleur paternelle. Et puis, c'était l'idée, l'attente même de la mort qui déjà l'avait averti et qu'il savait prochaine. Humble, pénitent, Il s'abandonnait à la divine miséricorde, et le *Miserere,* qui maintenant chantait sous ses doigts, n'était pas un chant d'épouvante, mais d'espoir, de confiance et d'amour.

Quel musicien, ayant lu de telles pages, ne souhaitera d'aller porter des fleurs sur la tombe du romancier de Vicence! Aucun écrivain de nos jours n'a mieux glorifié la musique. Nul autre ne l'a de plus près et plus noblement associée à toutes les grandeurs, à toutes les beautés de la vie et de la mort.

*
* *

Certes, comme le signor Marcello, Fogazzaro « possédait une âme de musique ». Et Marcello peut-être n'est autre que Fogazzaro lui-même. « On peut le croire », a très bien dit M. Francis Charmes dans l'hommage funèbre que le directeur de la *Revue des Deux Mondes* adressait récemment à l'auteur de *Leila*, « on peut le croire devant ce beau portrait d'un vieillard qui voit venir la mort avec sérénité et résignation, tout en gardant pour lui le secret de ses pensées profondes. Le fait même que l'écrivain a donné à la maison où l'action commence et où s'en déroulent les principales péripéties, le nom de sa propre maison de campagne près de Vicence, la Montanina, prête plus de consistance à cette supposition. »

Et cela donne aux pages musicales du livre, surtout à la figure de l'harmonieux vieillard, une plus réelle, plus vivante beauté. Que dis-je ! la dernière strophe du *Stabat* de Pergolèse nous en devient pour ainsi dire plus prochaine et plus émouvante encore. Un motif nouveau s'ajoute à tant de raisons que l'admirable cantilène avait déjà de nous attendrir. D'abord, entre toutes les mélodies italiennes, il n'y a peut-être pas une plus pure, plus pieuse, plus triste mélodie. Et l'histoire en accroît encore la tristesse. Pergolèse composa le *Stabat* jeune et mourant, *giovane e moribondo,* dit une inscription voisine de sa tombe, à Pouzzoles. *Quando corpus morietur.* C'était son corps à lui, son pauvre corps usé par la phtisie, qu'à vingt-six ans il sentait près de mourir.

Fogazzaro, du moins, avait passé le seuil de la vieillesse. Mais il vieillissait dans l'attente et sans la crainte de la mort. Quand elle s'est présentée, on sait comment il l'a reçue. En trouvant dans la dernière œuvre du romancier tant de pages d'un musicien, je me souvenais du conseil de l'oracle à Socrate : « Ne fais plus que de la musique. » Cela signifie, disait le P. Gratry, qu'il faut achever ses jours dans l'harmonie sacrée. Ainsi le grand écrivain d'Italie aura terminé les siens : dans l'harmonie religieuse, qu'avait troublée un moment une dissonance passagère, par lui-même humblement effacée; dans l'harmonie musicale, dont certaines pages de *Leila* résonneront toujours. Unissons-nous à toutes deux. Ne passons pas les jours où nous sommes sans répéter, avec le croyant et l'artiste qui n'est plus, avec et pour lui, les paroles et le chant de sa dernière prière :

Fac ut animæ donetur
Paradisi gloria.





L'ART GRÉGORIEN

Mars 1911.

QUE *la musique date du seizième siècle.* C'est une des plus fortes sottises qu'ait dites Victor Hugo et que nous ayons répétées après lui. Mais le temps n'est pas loin où la musique même du seizième siècle nous était inconnue. Les romanciers d'alors ne craignaient pas de faire chanter à leurs héroïnes, après le dîner, un « air » de Palestrina. Quant à la musique du moyen âge, l'opinion commune l'eût volontiers reléguée dans la catégorie de l'inconnaissable, voire de l'inexistant.

Nous commençons de nous instruire. Le plain-chant est moins ignoré. Malgré des ordres souverains, il ne s'impose pas encore, oh non! mais il s'insinue. Croyons-en ce récit, qui date d'hier, d'une messe de mariage : « La maîtrise, après le *Veni Creator,* entonnait une prose carolingienne : *Christus vincit,* chant de jubilation alerte et mâle, que les voix agrestes, sous les voûtes rondes de l'abside, faisaient presque barbare. » Où donc se marie-t-on ainsi? Ce n'est encore que dans un roman, *la Fosse aux Lions,* de M. Emile Baumann. A l'église, on verra plus tard. En attendant, les bons ouvriers de l'œuvre pontificale, ouvriers de la première heure, multiplient leurs travaux. L'un

d'eux, et non des moindres, M. Amédée Gastoué, professeur à l'Institut catholique de Paris, vient de publier, dans la collection des *Maîtres de la musique* et sous ce titre : *l'Art grégorien*, un ouvrage excellent.

* * *

Ce n'est qu'un précis, un sommaire. Le savant auteur des *Origines du chant romain* ne s'est pas, cette fois, proposé davantage. Mais, ayant mesuré son dessein avec exactitude, il l'a rempli de même. Les caractères essentiels de l'art grégorien et ses principales époques, voilà tout ce que, dans un manuel d'histoire et d'esthétique, il importait de noter.

Autant que la nature, la technique de cet art apparaît ici, même aux ignorants, très claire et toute simple. Il n'est pas jusqu'au langage, tenu durant des siècles pour mystérieux et presque magique, des *neumes*, dont la clef ne puisse être, depuis la restauration bénédictine, mise entre toutes les mains. M. Gastoué nous en apprend l'usage.

Il résout également avec assurance, l'ayant posée avec précision, la question capitale, et controversée entre toutes, du rythme grégorien. Ailleurs, à propos des modes, il nous fait réfléchir une fois de plus à la supériorité de cette musique ancienne et sept fois modale sur notre musique actuelle, où deux modes seulement, le majeur et le mineur, sont admis. On sait quel enthousiasme inspira tant d'abondance à des musiciens même profanes, comme le regretté Bourgault-Ducoudray; quel enthousiasme et quelle espérance

aussi, que plus d'une fois d'ailleurs, en ses propres œuvres, le musicien de *Thamara* sut réaliser !

Mais l'art grégorien, mieux connu, prodiguerait à notre art d'autres leçons encore et d'autres bienfaits. Dans l'ordre de la simplicité, il suffit d'y penser un moment pour entrevoir et pour estimer le profit qu'un style harmonique et instrumental à l'excès pourrait tirer d'un style rien que monodique et chantant.

*
* *

Il n'y a pas jusqu'à certaines formes de la cantilène ecclésiastique, purement ornementales et comme telles un peu surprenantes d'abord, qui ne s'expliquent par des raisons profondes et belles. On sait désormais, à n'en plus douter, que la vocalise grégorienne ou le *jubilus* (de *jubilare,* pousser des cris de joie) remonte en droite ligne aux temps de la synagogue. Pour en définir la nature et pour en justifier l'emploi, saint Augustin trouve des paroles qui ne sont pas seulement d'un docteur, mais d'un artiste et d'un musicien. « Celui qui jubile ne profère pas des mots, mais des sons joyeux, sans mots : car c'est l'esprit perdu dans la joie, l'exprimant de tout son pouvoir, mais n'arrivant pas à en définir le sens... Et à qui convient cette jubilation, sinon au Dieu ineffable ? Ineffable, c'est en effet ce qu'on ne peut dire ; or, si tu ne peux nommer l'ineffable et que tu ne doives pas te taire, que te reste-t-il, sinon de jubiler, afin que ton cœur se réjouisse sans paroles et que l'immensité de ta joie ne connaisse pas les limites des syllabes ? » Par où, dans l'ordre même de la musique profane, il semble bien que la vocalise, au moins

comme expression de l'allégresse humaine, se trouve non seulement permise, mais ennoblie.

M. Gastoué signale ou rappelle encore, avec beaucoup de raison, deux caractères, ceux-là tout à fait éminents, de l'art grégorien. Le premier est l'universalité. Les Papes, de Grégoire le Grand à Pie X, et les monarques, à commencer par Pépin et Charlemagne, ne s'y sont pas trompés. Tous ont reconnu que le chant grégorien répond à « ce besoin d'unité, marque du génie occidental ». Ils n'ont pas trouvé, pour l'église, un autre chant « qui convienne à tous, dans le temps et dans l'espace, un chant adéquat à la liturgie, né avec elle, présent avec elle et comme elle emportant les âmes, d'un mouvement unique, vers l'idéal divin ».

Enfin, et voici la marque la plus glorieuse de cet art, la beauté musicale y est intimement unie à quelque chose qui la surpasse et qui l'attire en haut : c'est la prière et c'est la foi. Ainsi la musique, sous la forme grégorienne, est promue à la dignité d'« ascèse », comme dit la théologie, ou d'exercice spirituel, « ayant dessein de conduire les âmes à la perfection ».

*
* *

Autant que la nature de l'art grégorien, le livre de M. Gastoué en résume l'histoire. Nulle autre ne saurait nous faire, à nous catholiques, à nous Latins et Français, plus d'honneur. Il nous plaît, avant tout, qu'un nouvel historien restitue à saint Grégoire le Grand, et pour toujours, la fondant sur des bases inébranlables, une gloire qui lui fut un moment disputée.

On ne saurait assez répéter que ce terrible sixième siècle, témoin de tant de ruines, vit aussi la splendeur du culte chrétien et le salut, opéré par l'Église en sa liturgie, de la beauté sonore.

L'Angleterre, avant tout autre pays, en reçut les apôtres ou les missionnaires bénédictins. Accueillis par elle hier encore, les exilés de notre Solesmes ont éprouvé que du moins elle est demeurée fidèle à ce grand souvenir. Puis la France à son tour, et pour des siècles, devint le royaume élu de la cantilène romaine. A Rouen d'abord, ensuite à Metz, et peu à peu dans toutes nos provinces, la liturgie grégorienne remplaça l'*ordo* gallican. Pépin le Bref, et Charlemagne après lui, furent les plus zélés artisans de cette réforme. Dans une querelle qui s'était élevée entre les chantres français et les chantres appelés par lui de Rome, on sait en quels termes le grand empereur se prononça : « Quel est, demanda-t-il, le plus pur, de la source ou des ruisseaux? Revenez donc aux sources de saint Grégoire. » Tout finit par céder à la volonté souveraine : tout, même la nature, et les voix un peu rudes des Francs et des Germains apprirent la douceur de la modulation d'Italie.

Cinq siècles, du septième au onzième, ont formé l'âge d'or de l'art grégorien. D'illustres écoles, dont les nôtres ne furent pas les moins fameuses, en répandaient partout la gloire. Sur le siège de Pierre et sur les trônes du monde, on voyait paraître des pontifes et des rois musiciens. Parmi ceux-ci, nul n'est pour nous plus digne de mémoire que notre Robert le Pieux (996-1031). Élève de la *scola* de Reims et du célèbre Gerbert, depuis le pape Silvestre II, Robert, disent les vieilles chroniques, « fut moult attemprés et

moult bien lettrés, et ama moult religion et l'Eglise; en tant qu'ès grands solemnités il chantoit en cuer avec les chanoynes et les moynes, et vestoit la chappe de cuer et tenoit cuer ». Dans Saint-Pierre de Rome, un jour (celui de la fête des Apôtres), il fit hommage au souverain pontife, son ancien maître, d'un répons qu'il avait lui-même composé. Mais c'est à Saint-Denis surtout qu'il lui plaisait de conduire, tenant le sceptre en guise de bâton, l'exécution de ses œuvres liturgiques. Il aima, dit-on, la mélodie grégorienne, au point d'en rendre la reine Constance jalouse. Une fois, par douce raillerie, elle se plaignit qu'il l'oubliât et ne fît « aucun biau chant d'elle ». Alors il la pria de venir à Saint-Denis ouïr un nouveau cantique, et celui-ci commença par une vocalise expressive sur les mots : *O Constantia*. Hélas! le plaisir de la reine fut de brève durée : ce n'était pas l'épouse, mais seulement la vertu dont elle portait le nom, qu'avait célébrée le mystique et malicieux époux.

*
* *

A des siècles de gloire succédèrent des siècles de décadence et de ruine. L'avènement de la musique mesurée et celui de la polyphonie ensuite; plus tard encore, l'invasion et le règne de l'esprit gallican, puis janséniste, portèrent à l'art grégorien des coups redoutables et qu'on put croire mortels. Il paraissait perdu, lorsque, vers le milieu du siècle dernier, le génie — il n'y a pas d'autre mot — des bénédictins le sauva. Dans le livre de M. Gastoué, ce n'est pas la partie la moins remarquable, étant la plus proche de nous et

comme la plus vivante, que le récit de cette résurrection, hier proclamée et bénie par un pape musicien. Encore une fois, les fils de saint Benoît ont opéré le miracle, et les noms des merveilleux ouvriers, les Dom Guéranger, les Dom Pothier, les Dom Mocquereau, prouvent assez que, pour la plupart, depuis soixante années, ils furent nôtres. Par eux, nous avions été à l'honneur. Hélas! on sait à quelle peine ils ont été par nous, par ceux-là du moins auxquels nous sommes présentement livrés. Pourquoi faut-il qu'on ne puisse plus évoquer le souvenir, ou le nom seul des bénédictins de France, sans qu'à tant de gloire nationale se mêle aujourd'hui quelque honte, nationale aussi?

Plaise à Dieu que demain l'efface! En attendant, un livre tel que celui de M. Gastoué vient à son heure. Avec un témoignage authentique, il nous donne de fières et plus que jamais précieuses assurances. Il nous rappelle que l'art grégorien est latin d'origine, mais que la France, après l'avoir adopté, soutenu longtemps, a fini, quand il menaçait ruine, par le relever, pour jamais. Nous lui devons beaucoup, il nous doit quelque chose. Venu de Rome, il est devenu nôtre. Ainsi, jusque dans cet ordre de la pensée et de la beauté, nous avons le droit et la joie de nous sentir et de nous dire également Romains et Français.





POUR LA MUSIQUE D'ÉGLISE

Juillet 1911.

POUR la glorifier et la servir, pour que sa beauté se manifeste et que son règne arrive, quelques-uns de ceux qui l'honorent et qui l'aiment se sont récemment assemblés. Ils prirent bien leur temps, en cette année 1911, la cinquantième après le premier congrès de plain-chant et de musique d'église (Paris, 1860). Depuis un demi-siècle, des idées nouvelles ont commencé à se répandre, ou plutôt le vieil idéal, oublié trop longtemps, a reparu. Celui-ci, voilà tantôt huit ans, a reçu de l'autorité souveraine une consécration qui n'a pas encore trouvé toute son efficace. Le jour arrivera-t-il jamais où la plénitude de l'obéissance égalera celle du commandement ? Des signes tels que le récent Congrès de Paris en font du moins concevoir l'espérance.

*
* *

Les séances du congrès ont été de deux sortes, partagées entre la théorie et la pratique. Partage inégal, il fallait s'y attendre. A l'Institut catholique, on a fort bien parlé; on a chanté mieux encore à Saint-Eustache,

à Saint-Gervais, à Notre-Dame. L'exemple, comme toujours, a surpassé le précepte, et les choses, non les hommes, ont donné les plus éloquentes leçons.

Le choix des trois églises ne pouvait être meilleur. On avait gardé, cela va sans dire, la basilique métropolitaine pour l'office de clôture, et le *Te Deum* final pour la suprême action de grâces et l'apothéose.

Saint-Gervais entendit une messe de *Requiem* pour le repos de l'âme de ceux qui furent parmi les premiers et les plus insignes serviteurs de la restauration musicale et liturgique en notre pays. Ainsi, par le souvenir et la piété, nos morts étaient aussi des nôtres, et ceux qui militent encore s'unissaient à ceux qui peut-être sont déjà triomphants. Sous les voûtes de Saint-Gervais que d'échos! Pendant plus d'un siècle et demi, l'illustre lignée des Couperin toucha ces orgues aujourd'hui malheureusement délabrées et muettes. Et voici la tribune où Charles Bordes — n'était-ce pas hier ? — forma le groupe, désormais fameux, des chanteurs par qui la vieille église vit son nom, et son renom, rajeuni. Pauvre Bordes ! Les chants qui l'autre jour tombaient de cette tribune étaient siens, et l'on priait mieux pour lui, priant dans la forme sonore que lui-même il avait rendue à la prière.

Saint-Eustache eut l'honneur des offices les plus nombreux et non les moins beaux. Sa propre beauté l'en faisait digne; un peu son histoire aussi. Saint-Eustache vit en 1662 le mariage de Lully; cent dix ans plus tard, les obsèques de son paroissien Rameau; enfin, en 1778, un jeune compositeur allemand, de passage à Paris, y conduisit le convoi funèbre de sa mère : il s'appelait Wolfgang-Amédée Mozart. Oublions de plus récentes et moins glorieuses traditions : le *Stabat*, de

Rossini, partout ailleurs admirable, fit, avouons-le, même ici, chaque vendredi saint, les délices profanes de notre jeunesse. Mais les temps sont changés, et les goûts; les paroissiens de Saint-Eustache ont un autre pasteur, et la maîtrise un maître nouveau.

Cette fois, tout fut magnifique dans la vieille église des Halles, et même au dehors, aux alentours. Chaque matin, le gigantesque marché débordait, étalant sous un ciel déjà d'été tous les trésors de la terre. Pour gagner le parvis, nous aimions de traverser le quartier, le royaume des fruits et des fleurs. D'autres pavillons même, avec moins de poésie, n'étaient cependant pas sans beauté. La création tout entière paraissait rassemblée, offrande universelle, aux pieds du Créateur. On passait, on s'élevait de l'une à l'autre, et les splendeurs de la matière, ou de la nature, formaient d'avance, avec l'ordre de l'esprit et de l'âme, un religieux et presque divin accord.

*
* *

Les zélés promoteurs du congrès s'étaient assuré de hauts patronages et des concours précieux : avant tout, la présidence d'honneur, mais qui malheureusement ne put être que nominale, de Mgr l'archevêque de Paris. Son Éminence le cardinal-archevêque de Reims, en une lettre décisive, avait exprimé plus que sa bienveillance. Parmi les membres du comité, présidé par l'illustre Dom Pothier, assisté de MM. les chanoines Moissenet et Perruchot, maîtres de chapelle insignes entre tous, figuraient cinq évêques ou leurs représentants, Mgr le recteur de l'Institut catholique, cinq curés parisiens, trois membres de l'Académie des beaux-arts.

Et le reste même, clercs ou laïques, n'était point digne de mépris.

Le personnel exécutif, comme l'assemblée délibérante, honora le congrès. Il comprit tour à tour les maîtrises de Saint-François-Xavier et de Saint-Eustache, celles de Saint-Gervais et de Notre-Dame, de Sainte-Clotilde et de Saint-Louis de Poissy, les chanteurs de Saint-Gervais, les chœurs de la société Hændel et la Manécanterie des petits chanteurs à la croix de bois.

De ces groupes divers, le premier cité parut aussi le premier en fait, au choix comme à l'ancienneté. Il y a longtemps que Saint-François-Xavier donne l'exemple d'une harmonie vraiment préétablie avec les règles, promulguées depuis lors, du *motu proprio*. D'autres maîtrises de Paris, non pas toutes, ont suivi la maîtrise modèle; aucune encore ne l'a dépassée ou seulement rejointe. Celle de Saint-Eustache, entrée à son tour dans la bonne voie, y marche à grands pas. Saint-Gervais, qu'un moment on voulut perdre, s'est vite retrouvé. Quant aux petits chanteurs à la croix de bois, ils multiplient à travers la France, et même au delà des frontières, leurs pèlerinages harmonieux.

De tels éléments n'ont pas manqué de fournir des offices excellents, et même, une fois au moins, davantage. L'exécution de la messe *Iste Confessor* de Palestrina, par la maîtrise de Saint-François-Xavier, à Saint-Eustache, fut une chose admirable. Surtout elle fit voir, ou plutôt entendre, que, pour bien sonner dans un vaisseau même vaste, et pour le remplir, des voix n'ont pas besoin d'être nombreuses : leur formation, leur émission, leur discipline, leur style, enfin, importent beaucoup plus.

*
* *

Après les musiciens, louerons-nous la musique ? Le dernier soir, Notre-Dame retentit de ces appels répétés, éclatants, qu'on nomme, en style liturgique, des « acclamations ». Il en est de fort anciennes ; l'une aurait été, dit-on, composée pour le mariage de Charlemagne. Sur cette formule, très brève, sur ce « timbre », et sous les noms les plus beaux, tour à tour on invoqua le Christ vainqueur. *Christus vincit!* On le supplia de donner la victoire à l'Église, au Pontife romain, à la nation française, « à tous les juges, à toute l'armée des Francs, *Francorum populo, cunctis judicibus et exercitui Francorum victoria* ». Et parmi tant d'acclamations, chacun de nous acclamait en son cœur la musique même, cette musique, et priait pour son triomphe aussi.

Pendant trois jours, du moins, elle venait de vaincre. Grégorienne et palestrinienne, sous l'une et l'autre forme, toutes les deux liturgiques, sa beauté s'était manifestée encore une fois. Beauté grave et cependant sereine, mélancolique et joyeuse, où la puissance et la douceur se mêlent; beauté du plain-chant, mélodique, verbale, oratoire, beauté concertante, harmonique, symphonique même pour les voix, du chant *alla Palestrina,* dans l'ordre du sentiment et dans celui du style, que pourrait-on trouver qui manque à cette beauté?

Beauté sévère, étroite et farouche, ont dit ses calomniateurs. Accueillante, au contraire, ouverte et libérale, ne la vit-on pas, en des œuvres comme l'admira-

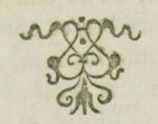
ble *Requiem* de Victoria sur des thèmes liturgiques, se partager d'elle-même entre les deux éléments de la musique vraiment d'église, entre les deux modes sonores de l'idéal religieux ? Non, la loi restaurée par Pie X en son *motu proprio* n'est pas de rigueur, mais de grâce. Pendant ces trois journées, que de choses n'a-t-on pas faites, et toutes admirables, en la respectant! Que de chefs-d'œuvre entendus, et si divers, ne lui sont pas contraires! Chefs-d'œuvre anonymes des siècles grégoriens, chefs-d'œuvre des maîtres de la polyphonie, chefs-d'œuvre mêmes de Lully, témoin certain motet pour trois voix d'hommes, *Ave cœli munus,* dont l'harmonie serrée enferme et semble retenir l'éclat dramatique et cependant sacré.

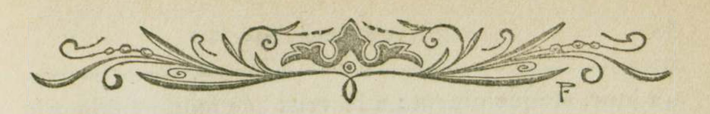
Pas un instant l'orchestre ne parut regrettable. Écoutant l'*O vos omnes* de Victoria, nous sentions bien que nulle symphonie d'instruments, fût-ce la plus grandiose, ne surpassera jamais en plénitude sonore, en puissance tragique, le modeste et sublime concert de ce peu de voix.

Et puis, à Saint-Eustache surtout, les orgues et l'organiste firent merveille; exécution, programmes, tout fut du même ordre, le premier. Enfin, à Saint-Eustache aussi, pendant la messe du jour de la Fête-Dieu, quand vint le moment de la consécration, du haut de la tribune, quatre trombones sonnèrent, comme font à Saint-Pierre de Rome les fameuses trompettes d'argent. L'effet, non moins saisissant, le fut peut-être encore avec plus de noblesse et de pureté : c'est sur l'intonation liturgique du *Te Deum* qu'avait été noté le bref et sobre appel des quatre bouches de cuivre.

*
* *

Solennités vraiment exemplaires : tout y fut soumis, tout cependant y fut libre, y fut beau. L'Écriture dit vrai : *Vir obediens loquetur victorias.* Pour s'être fait obéissant, l'art musical, pendant ces trois jours, n'en a pas moins été victorieux. Puisse-t-il, fidèle à cette leçon, poursuivre sa victoire! A des signes trop rares encore, mais certains, on reconnaît que ses amis commencent de s'enhardir et ses adversaires de perdre courage. Si l'on dressait une carte musicale et liturgique de la France, on pourrait y marquer déjà comme des îles ou des taches heureuses. Dieu fasse que notre Ile-de-France en devienne, après le congrès de Paris, la plus colorée et la plus éclatante ! Et puisque toute assemblée de ce genre a coutume de s'achever par des vœux, nous demandons humblement à notre vénéré président d'honneur, Mgr l'archevêque de Paris, la promulgation et l'application intégrale, en son diocèse, du « code juridique de la musique sacrée ».





UN DIMANCHE GRÉGORIEN

Janvier 1912.

Nous l'avons passé presque tout entier, il y a peu de semaines, dans une église de village, et, sous cette humble voûte, un grand exemple nous fut donné.

Près de Joigny, dans le diocèse de Sens, est une petite paroisse qui s'appelle Champvallon. Elle compte environ cinq cents habitants, paysans, pour la plupart ouvriers de la terre. Et il a suffi de deux années à leur pasteur pour les initier à la musique d'église la plus pure, pour en inspirer le goût, l'amour même à leurs cœurs, pour en enseigner la pratique à leurs voix.

Quel pasteur les villageois de ce village ont-ils donc? Le nom de M. le curé Villetard est celui d'un érudit, d'un artiste et d'un apôtre. L'Institut a couronné sa magistrale publication de l'*Office de Pierre de Corbeil*. C'est là son œuvre centrale, parmi bien d'autres études, historiques ou philologiques, dont plus d'une se rapporte soit aux origines, soit à certaines particularités de l'ancienne liturgie sénonaise. Mais le véritable prêtre ne saurait se contenter d'une science égoïste et de cette connaissance, maudite par Bossuet, qui ne se tourne pas en amour. M. l'abbé Villetard a fait de la sienne la servante de son sacerdoce. Pie X nous disait

un jour, éloquemment : « Je veux que mon peuple prie sur de la beauté. » Le curé de Champvallon s'est promis de prouver que dans une église de campagne cette volonté pouvait s'accomplir. Nous sommes témoin qu'il a tenu sa promesse.

Il a formé ses paroissiens au chant liturgique par excellence, au plus beau chant de l'Église, au chant grégorien. Avec autant de discrétion que de zèle, il ne leur a donné que les leçons qu'ils pouvaient recevoir. Leur bonne volonté, leur instinct même ou leur goût naturel, a bientôt fait le reste. Ayant une fois aperçu le rapport, la convenance intime entre leur prière et l'expression musicale de leur prière, ils n'ont plus désormais séparé l'une de l'autre; alors, l'une avec l'autre, ou par l'autre, toutes les deux leur sont devenues plus chères. La mélodieuse église a vu s'accroître chaque dimanche le nombre de ses fidèles, et la religion a trouvé comme toujours un auxiliaire, j'allais dire un recruteur incomparable, dans l'art véritablement religieux.

*
* *

Cet art, ce grand art, les offices de Champvallon nous ont une fois de plus montré comme il se prête, ou mieux comme il se donne aux humbles, aux petits. Les plus pauvres moyens lui suffisent, il n'est pas exigeant ni superbe. Digne de l'élite, il ne tient pas le peuple pour indigne de lui. Dans l'église de Champvallon, tout le peuple chantait. Les femmes, d'un côté de la nef, et, de l'autre, les hommes, répondaient tous en chantant, soit à la voix unique du prêtre, soit au groupe choisi de quelques voix. Une poignée de gamins, trois

ou quatre chantres, deux soldats, venus en permission au village, composaient une *schola* modeste, mais disciplinée et, dans une certaine mesure, stylée. Avec cela, si vaillante, si généreuse! Elles avaient la justesse, la fermeté, ces voix un peu rudes, et, dans leur rudesse même, je ne sais quoi de sain et de savoureux comme la campagne, comme la terre.

Rien de raffiné, cela va sans dire, mais rien de brutal ou de vulgaire seulement. La véritable liturgie, fût-ce la plus simple, sait plaire même aux yeux. Vers le milieu de la messe, huit enfants de chœur vinrent se placer, deux à deux et par rang de taille, devant les degrés de l'autel, et ce fut un spectacle charmant que ces quatre couples, étagés, de blanches aubes et de robes rouges.

La messe avait été bien chantée; l'office du soir le fut mieux encore. Vêpres, complies, salut, rien n'y manqua. Et, ce qui nous surprit davantage, il n'y manqua non plus personne. Ainsi, pour la seconde fois en un jour, le chant grégorien, qui dépeuplerait, nous dit-on, les basiliques parisiennes, remplit l'église d'un hameau. Sur les simples au moins sa grâce est la plus forte. Elle l'eût été par eux, ce soir-là, même sur d'autres, sur tous les autres. L'esprit de vérité et de vie animait cette musique modeste. Étroitement liée avec les paroles, avec les rites, elle rendait un humble mais éloquent témoignage à ces convenances suprêmes qui sont la loi souveraine de l'art, et surtout de l'art religieux. Il n'est pas jusqu'aux psaumes, dont le chant n'ait eu son caractère et sa couleur véritable. Tout peut être beau, de l'art grégorien : moins qu'une psalmodie, une courte formule, un *Deo gratias,* un *Amen*. Que de fois, chez les Bénédictins de Solesmes ou de Rome, à genoux devant leur autel, assis à leur table, avons-nous éprouvé

la vertu secrète, étrange, de la plus brève intonation! Mais dans une église de village, nous n'attendions guère de la ressentir.

Le « salut » achevé, les voix tardaient à se taire. Ce qu'elles chantaient encore, en guise d'épilogue, c'était un cantique de Charles Bordes, puis de délicieuses litanies de Dom Pothier : musique moderne, mais que le souffle liturgique inspire. Ainsi, rien d'inesthétique et rien d'insoumis en cet office deux fois exemplaire. Fidèle à l'idéal de l'art chrétien, docile aux volontés expresses du chef de la chrétienté, il nous apparaissait comme un signe modeste, mais certain, de deux choses très grandes : l'entière obéissance et la parfaite beauté.

* * *

Musique romaine, ou à la romaine, c'était bien en France, au cœur de notre France, que nous l'écoutions. Dans l'humble sanctuaire, au dehors aussi, tout était français, les paysans et le pays, les visages et les horizons, les peupliers au fond de la vallée et le gris fin des coteaux. Il nous plaisait qu'un prêtre de l'Église de Sens rappelât — et, nous l'avons dit, de plus d'une manière — l'honneur ancien de ce diocèse autrefois célèbre par la beauté de sa liturgie. Peu à peu la mémoire nous revenait de tout ce qu'on pourrait nommer, dans l'ordre même de la musique, *Gesta Deî per Francos :* Charlemagne demandant au pape Adrien des chantres et des chants; plus tard, la naissance à Paris, sous les arceaux du cloître Notre-Dame, de cette polyphonie vocale qui devait un jour partager la gloire de la monodie grégorienne; plus tard encore, et si long-

temps, le service de la chapelle pontificale assuré par le recrutement de musiciens français.

Puisse l'Église de France, aujourd'hui plus que jamais unie avec Rome par l'esprit et le cœur, achever de s'unir avec elle par le chant tel que l'a restauré le Pontife romain! Des symptômes heureux et qui, depuis peu, se multiplient, nous en font concevoir l'espérance. Il semble que partout commence à se répandre une contagion sainte. On n'a pas oublié la pure beauté des offices qui, l'été dernier, à Notre-Dame, à Saint-Gervais, surtout à Saint-Eustache, illustrèrent en quelque sorte le congrès de la musique d'église, tenu sous les auspices de S. É. le cardinal-archevêque de Paris. N'était-ce pas hier, à Saint-Germain des Prés, que la Manécanterie des petits chanteurs à la croix de bois chantait, en style exclusivement liturgique, la messe funèbre célébrée par les soins des *Catholiques des Beaux-Arts* pour le repos de l'âme de leurs maîtres et de leurs camarades défunts? Cette fois encore, Son Éminence avait bien voulu présider la cérémonie, témoignant ainsi de sa bienveillance pour les artistes, vivants et morts, et pour l'art véritable de l'Église, immortel comme l'Église elle-même.

D'autres signes ne sont pas moins favorables. Dans l'un des rares couvents de France que l'arbitraire de nos maîtres ait respectés, une « semaine grégorienne » vient à peine de finir. Chapelles, églises, de jour en jour s'ouvrent un peu plus grandes à la musique de l'Église. Aujourd'hui, c'est une paroisse qu'elle gagne; demain, ce sera tout un diocèse. Déjà, paraît-il, plus d'un pèlerin, clerc ou laïque, serait revenu de Champvallon par le chemin de Damas. Il n'y rencontra pas sans doute les obstacles dont on lui faisait peur. Qui

donc avait naguère, ou plutôt qui n'avait point prétendu que le *motu proprio* de Pie X allait moins assurer la réforme de la musique d'église, que son esclavage et son immobilité, c'est-à-dire sa mort! Il y a quelques semaines, dans la salle de l' « Exposition d'art chrétien moderne », la Société de Saint-Jean donnait un concert. Au programme, rien que des œuvres modernes aussi, françaises, strictement conformes aux principes d'esthétique et de liturgie rappelés par le Saint-Père. Et la variété de cette musique, et sa liberté, parut la meilleure preuve que définir un art n'équivaut point à l'asservir et à le paralyser. Les vrais musiciens d'église ressemblent aux justes, dont l'Écriture nous dit qu'ils marchent dans la loi du Seigneur. *Ambulant in lege Domini.* Ils y marchent, donc ils s'y meuvent, ils y avancent. La loi les environne, elle ne les contraint et ne les étouffe pas.

*
* *

Aussi bien, non contents de la respecter, ils l'aiment. Ils ont compris et pratiquent la leçon du *motu proprio :* « Quand l'amour entre dans l'accomplissement du devoir, tout se fait avec entrain et avec un fruit plus durable. » Quel n'est pas aujourd'hui l'entrain, la ferveur, l'enthousiasme de jeunes hommes tels que ceux qui firent avec nous le pèlerinage grégorien de Champvallon! Maîtres de chapelle, fondateurs de la Manécanterie, combien d'autres encore! artistes, étudiants, sans titres et sans fonctions, mais non sans action ni sans influence, chaque jour de plus en plus nombreux, ils donnent une part de leur temps, de leur

esprit et de leur âme à la restauration de l'art religieux. Dévoués serviteurs du beau, c'est aussi le bien qu'ils servent, ce bien que la vraie musique d'église, entre tous les modes ou les ordres de la beauté, possède la vertu d'accomplir.

Ils ne l'auront pas servi en vain. « *Si farà adagino, ma vi prometto che si farà.* La chose se fera tout doucement, mais je vous promets qu'elle se fera, » disait une fois le Saint-Père. Il semble que le jour approche où nous verrons l'effet de sa promesse.





UNE HEURE DE MUSIQUE

Février 1911.

Un critique musical de notre connaissance écrivait l'an dernier : « Les admirateurs de Beethoven doivent beaucoup à M. Édouard Risler. Mais lui-même leur doit quelque chose encore : les trente-trois variations sur une valse de Diabelli. » M. Risler vient de les jouer, en maître. Comme le héros de Corneille, l'incomparable interprète du plus héroïque des musiciens peut désormais nous dire : « Ce que je vous devais, je vous l'ai bien rendu. » Mieux que bien, beaucoup mieux. Grillparzer assurait autrefois que Mme Schumann avait ouvert de ses mains fines le coffret où Beethoven enferma les êtres mystérieux créés par son génie. M. Risler l'a brisé de ses fortes mains, et le dernier secret s'en est échappé.

L'histoire de ces variations est connue. Beethoven les écrivit peu d'années avant sa mort, à l'occasion d'un concours institué par une société d'amateurs entre les musiciens les plus réputés de l'époque. J'ignore si Beethoven eut le prix. Il avait choisi comme thème une petite valse d'un certain Antonio Diabelli, compositeur-éditeur viennois. En 1823, celui-ci publia l'œuvre, d'abord annoncée et proposée ainsi par Beethoven

a Peters : « Variations sur une valse pour piano seul. (Il y en a beaucoup.) Honoraires : trente ducats en or. » Cela fait un peu moins d'un ducat par variation.

Rendons justice au public de l'autre soir. Devant un chef-d'œuvre énorme et presque inconnu, il a montré beaucoup d'attention, un respect silencieux, même un semblant de plaisir. Pour une première fois, on ne pouvait lui demander davantage. Une heure, ou, plus exactement, cinquante minutes, c'est le temps que durent les trente-trois variations. Et c'est toute la musique de Beethoven, toute la musique même, qui semble tenir en cette petite heure. « Excusez du peu ! » comme eût dit Rossini. Mais il l'aurait dit, cette fois, sérieusement.

*
* *

La mélodie et l'harmonie, le mouvement, la mesure et le rythme, la symphonie, voire le *leitmotiv* issu d'elle, il n'y a pas un élément sonore qui ne soit ici représenté sous toutes les formes et comme dans l'infinie diversité de son être.

Élevé à une telle puissance, le « genre variations » ne diffère plus qu'à peine du « genre symphonie », obéissant pareillement, d'une part à la loi de l'identité, de l'autre, au principe du développement et de la métamorphose. On ne sait ici qu'admirer davantage, ou la façon dont le thème persiste, ou les moyens qu'il trouve de se transformer. Tantôt ce qu'il en reste nous étonne, tantôt (et le plus souvent) nous sommes émerveillés de ce qui s'y ajoute. A des retours foudroyants, il oppose des feintes ou des fuites délicieuses, des façons coquettes et jalouses de se dérober, tout en souhaitant,

comme la nymphe antique, d'être surpris et reconnu. Quelquefois même, une fois au moins (variation XIII), il se voile et se couvre de silence. Il ne marque, il ne frappe plus çà et là qu'une note, un accord, et, dans l'intervalle, nous ne le suivons plus que par la pensée à travers les espaces taciturnes.

Aussi nombreux que les figures, sont les mouvements. La musique ici prend toutes les allures, de la plus lente, la plus morne, à la plus vive et à la plus folle. Soit qu'elle hâte le thème et le précipite, soit qu'elle le retarde et le refrène, elle sait également le changer en scherzo d'allégresse, en andante rêveur, en adagio désolé, en marche de fête, ou de guerre, ou de deuil.

La petite valse de Diabelli ne tourne, comme sur un pivot, que sur deux ou trois accords très simples. Mais voici que cet axe fragile va soutenir un monde d'harmonie. En fait d'enchaînement d'accords, *Tristan* n'offre rien de plus hardi, de plus « avancé », que certaines « fausses relations », justifiées par les lois supérieures, éternelles, de la variation XX. Hans de Bülow nommait celle-là « l'oracle ». S'il avait été musicien, Gœthe y eût trouvé l'équivalent des formes ou des idées primitives qu'il appelait « les mères ».

Quant aux mélodies, quant aux rythmes sortis en foule du rythme et de la mélodie première, qui racontera leur génération? Qui pourrait seulement les énumérer? Lignes et combinaisons de lignes, rapports et proportions de temps, nous donnent l'impression de l'infini deux fois, dans le partage de la durée et dans la division de l'espace.

Mais une triple unité régit et rassemble tant de phénomènes divers. D'abord, et bien entendu, l'unité du thème, présent partout, sans être partout sensible tout

de suite. Puis l'unité tonale. Et que celle-ci, musiciens d'aujourd'hui, qui modulez sans cesse et sans cause, vous serve d'exemple et de leçon. Trois quarts d'heure de musique, et laquelle! dans le même ton, lequel aussi! Dans le simple, dans le pauvre ton d'*ut*, et d'*ut* majeur, sauf quatre variations mineures, et l'avant-dernière, en *mi bémol*. Gounod disait qu'il aurait voulu se faire une cellule dans le ton d'*ut* majeur. Beethoven y a bâti de prodigieux édifices, des temples, des palais et des tombeaux. Enfin, le vaste et profond chef-d'œuvre ne veut qu'un instrument, un interprète. En voilà l'unité dernière. Aussi grand, mais plus prochain et plus familier que le Beethoven de l'orchestre, c'est à chacun de nous que le Beethoven du piano semble dire : « Je te conduirai dans la solitude et je parlerai à ton cœur. »

* * *

Sa parole n'eut jamais plus d'étendue et d'éloquence. Il n'est rien ici qu'il n'exprime, aucun secret qu'il ne révèle; pas un mode, pas un degré qu'il oublie de la pensée et de l'action, de la joie et de la douleur. Il se donne à nous tout entier et nous prend de même. Jusque dans les opérations de l'esprit, il introduit le sentiment et l'âme. Sur deux variations en forme de fugue, il donne à l'une, la grande (nº XXXII), avec une puissante carrure, une espèce de jovialité rude; il fait de la petite (nº XXIV) quelque chose comme un cantique ingénu. Le mouvement physique même, il ne le dédaigne point. Le corps a sa place dans l'immense poème sonore où rien d'humain n'est étranger. Telle variation est une marche; telle autre (nº XXV) une danse, une valse, bien allemande et bien sage, qu'une basse, chan-

tante comme un violoncelle, un murmure, un ronron délicieux, fait tourner.

Humorous symphony, disait Grove, avec raison, de la huitième symphonie, en *fa,* qu'on a souvent le tort d'appeler « la petite ». Parmi les trente-trois variations, plus d'une est pareillement un éclat de cette verve impétueuse, de cette gaieté sans égards et sans frein, aux saillies imprévues, aux brusques détentes, en quoi consiste le grandiose et presque terrible humour beethovenien.

Toutes les forces, toutes les passions de l'âme se donnent ici carrière. Le cycle dramatique, et qui forme comme l'*adagio* de cette immense sonate, s'ouvre avec la vingt-neuvième variation, marche désolée et lugubre. « *Per me si va nella città dolente.* » Elle nous conduit comme à genoux, tellement elle se traîne et se brise à chaque pas, vers le royaume sombre qu'est la douleur de Beethoven. Celle-ci règne seule sur les deux variations qui suivent : l'une qui se contient et se dompte, l'autre, au contraire, qui s'abandonne, et ressemble, en sa fantaisie, à je ne sais quelle improvisation éperdue.

Une double fugue survient, ordonnée, énergique, au fond joyeuse, et voici qu'en jaillit, à l'improviste, un élégant menuet, qui termine tout.

C'est une chose admirable, que la fin de l'œuvre géante, au lieu d'être grandiose, ne soit que gracieuse. Mais elle l'est d'une grâce émue et qui attendrit. Par un touchant scrupule, avec modestie, presque avec pudeur, Beethoven semble regretter d'avoir été si long, de nous avoir dit tant de choses, et si graves, et si profondes, et, les dernières au moins, si douloureuses. Alors, et pour ne pas nous laisser tristes de sa tristesse, il s'excuse, il s'esquive et nous quitte sur un discret et souriant adieu.

*
* *

Peut-être, en terminant, veut-il aussi donner un souvenir aux maîtres de cette forme agréable et légère, le menuet, d'où sortirent ses scherzos à lui, passionnés et fougueux. Une dernière fois il regarde, il salue, si même il ne les envie, les Haydn et les Mozart, et leur serein génie, père de son génie orageux. Tout à l'heure déjà, dans sa course, il a rencontré, puis emporté Mozart. Les premières notes de *Don Giovanni* (l'air de Leporello) ont chanté dans sa mémoire, et, comme elles s'adaptaient singulièrement à son thème, il les y a substituées, mêlant en cet hommage un peu de malice avec beaucoup de respect et d'amour.

Bach et Haendel non plus, il ne les a point oubliés. Mais il a fait mieux encore. Fidèle à tout le passé, le Beethoven des trente-trois variations annonce tout l'avenir. Il esquisse un trait de Chopin, il ouvre le chemin au romantisme de Schumann. Enfin, et cela dès la première page, par une anticipation vraiment étonnante, il arrache en quelque sorte de la pauvre petite valse la marche des *Maîtres Chanteurs*. Ainsi, dans cette œuvre extraordinaire, intégrale, autant que la psychologie de la musique, il est aisé d'en étudier l'histoire.

*
* *

La métaphysique même, pour peu qu'on l'y cherchât, n'y manquerait point. Où pourrait-on, mieux qu'ici, connaître, ou du moins observer cette catégorie de l'esprit : une forme première engendrant un ordre

de formes dérivées et similaires? Un thème et trente-trois variations! Voilà de quoi raisonner et déraisonner à l'infini sur la substance et l'accident, sur l'être et les qualités de l'être. Ce n'est pas seulemenr au ciel et sur la terre, comme dit le prince Hamlet à son compagnon, c'est en quelques pages de musique, mais de la musique d'un Beethoven, qu'il y a plus de choses qu'en toute notre philosophie. Et parmi ces choses, plus d'une est plus qu'humaine. Unité de la nature et distinction des formes, j'allais dire des personnes, tant ces variations sont vivantes, cela n'a-t-il pas rapport à la théologie? Si le thème, si la matière vous paraît vile, et magnifique l'ouvrage, c'est ainsi que pour créer l'homme il a suffi d'un peu de boue à la main toute-puissante. Et puisque enfin, même en musique, la plus petite de toutes les semences peut devenir un grand arbre, où tous les oiseaux semblent chanter, croyons que dans le royaume des sons comme dans le royaume des cieux, il y a quelque chose de divin.





« ORPHÉE » EN SUISSE

Août 1911.

Sans doute on peut l'imaginer, le rêver devant d'autres et plus classiques horizons : en Grèce, au penchant de l'Hymette, ou dans une île de l'Archipel aux falaises de marbre. Sera-ce encore en un jardin de Rome, sous les pins parasols de la villa Borghèse, ou sur les gazons, que le printemps fleurit d'anémones, de la villa Pamphili? Mais après tout, venant ici parmi les pâtres, Orphée est venu parmi les siens : fils de la Thrace montagneuse, il ne parut point un étranger au pied des Alpes, et les représentations modèles, en Suisse, du chef-d'œuvre de Gluck, furent quelque chose comme l'hommage d'un peuple pastoral au plus mélodieux des bergers.

Elles ont eu lieu, ces représentations, le mois dernier, à Mézières, dans un village du Jorat, élevé de huit ou neuf cents mètres au-dessus de Lausanne. Là, sur un plateau solitaire, d'où l'on découvre une admirable perspective de prairies, de forêts, de montagnes, un théâtre, il y a quatre ans, s'est construit. Théâtre modèle, théâtre populaire, quelques artistes de la Suisse romande, entre autres — ou plutôt avant tous les autres — MM. René et Jean Morax, en ont conçu, puis accompli, très vite, le modeste et noble dessein.

Le premier ouvrage représenté à Mézières, le 7 mai 1908, fut la *Dîme,* de M. René Morax, avec musique de M. Denéréaz, Puis vint un drame rustique, *Henriette,* du même dramaturge, et dont M. Gustave Doret, que nous pourrions, celui-là, presque appeler notre compatriote, était le musicien. Enfin, l'année dernière, *Aliénor,* de MM. Morax et Doret toujours, étendit la jeune renommée du théâtre du Jorat. Pour la consacrer, il fallait un vieux chef-d'œuvre. Il le fallait très grand, mais très simple, incontesté sans être inaccessible, magnifique et familier, supérieur et prochain. On choisit *Orphée,* et l'on ne pouvait mieux choisir.

A la préparation, puis à l'exécution, rien ne manqua. Des patronages éminents, de précieux concours s'offrirent tout de suite et jusqu'à la fin demeurèrent fidèles. M. Saint-Saëns, le plus illustre protecteur de l'entreprise, en fut aussi le conseiller suprême. M. Paderewski, d'autres encore, y prirent un intérêt efficace. Sous la présidence de l'érudit et de l'artiste qu'est le professeur William Cart, de Lausanne, un comité local assura les « services » généraux, esthétiques et pratiques. La direction musicale fut naturellement remise à M. Gustave Doret; à M. Jean Morax le dessin et le coloris des costumes. Un des nôtres, et le premier des nôtres en son art, M. Jusseaume, exécuta les décors. La Suisse, l'Allemagne, fournirent l'orchestre, et les solistes vinrent de France. Enfin, pour les chœurs et les danses, on fit tout simplement appel à la jeunesse du canton.

*
* *

Dès le matin de la première représentation, fixée à deux heures après midi, Lausanne a pris un air de fête. Air aimable, cordial, de fête joyeuse, mais paisible, sans désordre et presque sans bruit. On s'empresse plutôt qu'on ne se hâte vers le petit tramway de montagne dont chaque voiture porte en grosses lettres ce nom : *Orphée*. Le chemin que nous suivons, sous le soleil d'un été véritable, est d'une radieuse et changeante beauté. Il s'élève d'abord à travers les jardins, les vergers, parfois entre deux haies de roses. Les avenues de noyers, de châtaigniers, mènent à des villas qui, par une rare harmonie, s'accordent avec le paysage, loin de le contredire et de le gâter. Au-dessous de nous, voici paraître la nappe d'azur ; au-dessus, les Alpes, variées d'aspect et de nom : les Savoyardes, les Vaudoises, les Valaisannes. On se prend à soupirer, avec Orphée lui-même :

Quel nouveau ciel pare ces lieux !
Un jour plus doux s'offre à mes yeux.
Quels sons harmonieux !
J'entends retentir ce bocage
Du ramage
Des oiseaux...

Par un matin si beau, rien ne nous manque de toutes ces délices. Plus haut maintenant, les sapins, frères des cyprès, nous annoncent le « bois tranquille et sombre » où gémira tout à l'heure l'inconsolable époux.

Nous sommes arrivés. Sur l'esplanade qui regarde les monts, voici le théâtre : agreste, primitif, de lignes sobres, mais pures, fait du seul bois des forêts voisines, il est posé comme un grand chalet sur la prairie.

Au dedans, même simplicité, mais aussi même décence. Pas de loges, pas de places latérales non plus. La salle a la forme d'un rectangle, où, jusqu'au fond, des gradins s'étagent. Aucune draperie et nul ornement. Partout le bois, rien que le bois, favorable à la sonorité, plaisant même au regard, avec sa belle couleur naturelle, qui fait l'atmosphère blonde.

*
* *

L'ouverture achevée, le rideau s'est ouvert, la sublime élégie se déroule, et déjà comme jamais, plus que jamais, nous voilà charmés...

Jusqu'à la fin rien ne rompit ce charme, dont le caractère, le style général plus que le détail de l'interprétation, fut la cause. Les solistes sans doute avaient leur mérite. Aux deux Orphées tour à tour entendus je doute qu'on en puisse aujourd'hui opposer ou préférer un troisième. Eurydice ne parut point indifférente, et je ne saurais médire de l'Amour. Toutefois c'est de l'ensemble, ou, pour user d'un mot détestable et nécessaire, c'est du « milieu », que nous vint l'impression d'une grande, pure et quelquefois parfaite beauté; c'est de la mise en place et en valeur, — opérée avec intelligence, avec respect, avec piété, selon de justes proportions et des rapports harmonieux, — d'éléments essentilels et choisis. De ceux-là nul ne fut perdu, ni même négligé ou mal compris.

On attendait de M. Doret, chef d'orchestre, autant d'énergie et d'ampleur, peut-être moins de finesse et de sensibilité. Le quatrième tableau (la sortie des Enfers) a reçu de lui des couleurs, des nuances nouvelles; il s'est animé d'une vie, paré d'une beauté non soupçon-

née encore et qui, sans l'égaler aux autres, l'en a du moins rapproché. Les autres n'eurent jamais plus d'éclat ou de suavité. Pas un mouvement, pas une sonorité ne manqua de justesse. Tout fut expressif, même les silences. Les chœurs, les instruments, sonnèrent avec une plénitude qui ne s'enflait pas dans la force et ne s'affaissait pas dans la douceur. Quant aux décors, un grand parti pris de simplicité ne fit qu'en accroître le caractère et la poésie. Enfin, il n'y a pas jusqu'aux costumes, également sobres, mais avec non moins de style, qui n'achevèrent la beauté d'un spectacle totalement harmonieux.

*
* *

Et cette beauté scénique dépassa, déborda la scène elle-même. Entre la scène et l'orchestre, placé plus bas, l'architecte a ménagé des gradins en hémicycle. Sur ces degrés, suivant les phases diverses du drame, avec des mouvements, des gestes, des attitudes changeantes aussi, le chœur, à la manière antique, évolue. Rien ne prête mieux à des tableaux variés, pittoresques et vivants. Je verrai longtemps l'espèce de houle grise et moutonnante que formaient les spectres et les Furies, étendus et comme étagés devant l'entrée des Enfers.

Sans compter que cet élément nouveau ne renouvelle pas seulement le spectacle. Pour les yeux, les oreilles, l'esprit, la médiation de la foule chorale rapproche la scène de l'orchestre et le chant de la symphonie. Loin de rompre l'unité du drame lyrique, elle la redouble et la resserre. Elle fait encore davantage : elle mêle à la vie réelle du public la vie apparente ou fictive des personnages, elle les fond ensemble,

et la communauté, la communion parfaite, idéal suprême du théâtre, s'en trouve plus près d'être réalisée.

*
* *

Que d'éléments a rassemblés, que de correspondances a manifestées, en rayonnant là-haut, le génie du vieux maître! Durant des semaines, des mois, la jeunesse du pays s'est pénétrée, imprégnée de lui tout entière. Jeunesse populaire, ou plutôt bourgeoise, jeunes gens et jeunes filles que je n'appellerai pas « du monde », l'esprit du monde étant celui que d'abord ils ont su bannir. L'esprit du théâtre non plus ne les a point effleurés. Purement, simplement, ils ont abordé, compris, traduit le chef-d'œuvre simple et pur. Et de même qu'ils étaient allés à lui avec droiture, avec naturel, il est venu à eux. Parce qu'ils furent sans orgueil et sans détour, sans recherche de soi et sans artifice, rien ne parut en eux d'embarrassé, de gauche ou de maladroit. Au dernier acte, celui du « Triomphe de l'Amour », ce n'étaient pas des choristes et des figurants qui nouaient leurs rondes chantantes, et là encore, là surtout, il nous sembla que la vie réelle autant que l'autre, unie à l'autre et ne faisant qu'une avec elle, se déployait sur des bords heureux.

Enfin, comme à Bayreuth, et peut-être encore plus profonde, en un site plus solitaire et plus auguste, l'harmonie de la nature et de l'art enveloppa, couronna tous les autres accords. On goûtait mieux le charme des Champs Élysées, l'horreur sacrée du bois funèbre, en sentant qu'une mince cloison nous séparait à peine de forêts aussi sombres, d'aussi fraîches prairies. Après

nous avoir préparés au chef-d'œuvre, le paysage le confirmait pour ainsi dire et le fixait en nous. Ils se répondaient l'un à l'autre, et l'un de l'autre ils répondaient. En redescendant de la montagne, notre esprit et nos yeux ne les distinguaient plus. Nous leur devions la même joie, profonde et sereine. *Pacem summa tenent.* C'est la paix, que nous rapportions, comme d'une double cime, et du chef-d'œuvre et des lieux hauts où nous venions de le voir représenter.





CHEZ UN ÉVÊQUE D'AUTREFOIS[1]

Septembre 1911.

Par ce mot : « autrefois », n'entendez, s'il vous plaît, que la poésie du passé, mais cette poésie tout entière : le prestige de la race et du nom, le culte pieux de la tradition et des souvenirs, la finesse de l'esprit unie à la force de l'âme, une exquise courtoisie, une dignité sans hauteur, avec je ne sais quelle grâce à la fois noble et familière. Surtout n'y mêlez point la haine, ou seulement le dédain de ce qui, dans le présent, mérite le respect et l'amour. Ajoutez-y la sainteté de la vie et le long bonheur d'un admirable sacerdoce. Alors, dans le prélat auquel nous offrons ici les remerciements d'un hôte respectueux et charmé, vous reconnaîtrez, avant même de lire son nom, Mgr de Roverié de Cabrières, depuis trente-sept ans évêque de Montpellier.

*
* *

Cabrières est un « castelet », comme on dit là-bas, entre Nîmes et Avignon. Là-bas, ou plutôt là-haut, dans l'azur, les aïeux de l'évêque ont bâti le petit châ-

1. Aujourd'hui, S. É. le cardinal de Cabrières.

teau, robuste et sans parure autrefois, où de gothiques ornements, dessus de portes et de fenêtres, gargouilles et créneaux, sont venus s'ajouter. Il donne sur la place du village, étroite entre les maisons couleur de paille. Humbles maisons, dont les habitants sont invisibles, à l'heure matinale et déjà brûlante où j'arrive, retenus au logis par la chaleur, ou peut-être, malgré le soleil, et par le travail, aux champs. Les champs mêmes se voient à peine. Le paysage est composé de collines pierreuses et tachées de buissons. Cabrières, « chéri des chèvres », se cache dans un repli de la pierre, s'adosse au coteau caillouteux. En haut le roc, partout le roc. Mais en bas, à l'infini, la plaine rousse et poudroyante, le rayonnement du pays de Provence étalé jusqu'à la mer. De ma fenêtre, je vois trois meules hautes, blondes sur le bleu du matin, blondes encore sur le rose du soir. La sobre beauté de ce pays a quelque chose d'attique : elle est dans cette pureté des lignes, dans cet air subtil et cette ardeur légère, dans cette couleur enfin partout répandue et dont l'or est pareil à celui de l'épi mûr ou du pelage des bœufs.

*
* *

Notre hôte est tout entier à son hôte. Il lui donne tout, son esprit et son cœur, ses prières mêmes et jusqu'à sa messe, offerte un matin pour les vivants et pour les morts, pour ceux que le passant a quittés hier, et pour ceux, hélas! qui depuis plus longtemps l'ont quitté.

Autour du maître du logis, son pays, son jardin, sa maison, tout lui ressemble. Chez lui dans ce décor et dans ce cadre classique, il y est aussi complètement lui. Grec et Latin avec passion, « ancien » avec amour,

il arrive pourtant qu'une flamme romantique éclaire ses yeux, sans les éblouir. Je me souviens d'un repas consacré par Mgr de Cabrières à la chaleureuse apologie des *Martyrs*, et de certain parallèle entre Phèdre et Cymodocée, où tout l'avantage ne resta point à l'héroïne racinienne. Le lendemain, près du lavoir et de la source qui jaillit d'une voûte romaine, on vit le prélat s'animer et presque s'attendrir au seul énoncé de ces deux vers de Vigny :

Pleurant comme Diane au bord de ses fontaines
Ton amour taciturne et toujours menacé.

Je l'entends encore s'écrier, ardent à combattre, à convaincre un interlocuteur ultra-classique : « Voyons, mon cher chanoine, y a-t-il rien de plus beau! *Ton amour taciturne et toujours menacé!* Mais c'est toute la pauvre âme humaine et toutes ses pauvres amours! C'est toute notre faiblesse, toute notre inquiétude et tous nos dangers! »

Oui, mais l'autre idéal ne tardait guère à le reprendre. En lui, autour de lui, tout y revenait, tout nous y ramenait sans cesse. Tantôt c'était le jardin, le petit enclos de pierres sèches, l'odeur du thym et de la lavande, et, sur la blancheur du sentier bordé d'iris, l'ombre étroite et noire d'un cyprès. Tantôt nous descendions dans la vallée. Au bord du Gardon bleu, que l'été laisse couler à peine entre les roches, lentement nous marchons. Sur l'eau paresseuse un platane se penche, et parfois un laurier. Le village riverain s'appelle Collias. Ainsi, jusqu'au nom du paysage, tout ici ressemble à la Grèce, et, pour s'accorder avec la figure des choses, l'éloquence familière de notre compagnon prend d'elle-même un tour platonicien.

***

Devant le pont du Gard, un matin, elle eut la gravité romaine. Rien que ces quatre mots : le pont du Gard, ont une sonorité qui frappe l'imagination. Mais dans la mémoire ils retentissent avec plus d'éclat encore. Il faut l'avoir vu lui-même, le vieux roi des aqueducs, le colossal et sublime « porteur d'eau ». Rome n'a pas de plus beaux restes que cette ruine, assez peu ruinée pour que rien ou presque rien ici ne manque à nos regards, assez pour que tout y soit permis à notre rêve. La forme est admirable, non seulement de grandeur et de force, mais d'élégance. Les baies de largeur inégale et la courbure légère (en amont) de l'ensemble des lignes, donnent une grâce aisée et libre à l'énorme et triple étage de pierre. Il semble que tous les rayons du soleil et tous les reflets de la terre soient venus s'amasser au cours des siècles sur les piles et sous les arches d'or. Le paysage répond à l'édifice. Comme pour lui faire honneur, il est solitaire, et vide — ou peu s'en faut — de tout autre ouvrage des hommes. Les villages sont lointains et rares les habitations. Une auberge modeste et déjà provençale se cache seule sous des platanes, derrière une haie de roseaux. Dès que le pont les a franchis, la rivière et le ravin s'élargissent. Ainsi la noble architecture commande deux horizons, l'un resserré, l'autre épanoui.

« Est-il Dieu possible, comme on disait dans l'*Arlésienne*, tout près d'ici, que des pierres vous remuent le cœur à ce point-là ! » Elles remuent profondément, ces pierres romaines, et de plus d'une manière, le cœur plus d'une fois romain du vieil évêque. Il sait tous

leurs secrets, il est sensible à toute leur poésie. En poète, il nous parle de l'élément sacré — même pour la Rome païenne — qui courait dans leurs veines, de cette eau, notre sœur, pure et chaste entre toutes, que saint François a louée et bénie. Et tandis que nous suivons le canal intérieur, maintenant desséché, d'où s'est retirée la fugitive, nous en foulons la poussière avec un souvenir, un regret, presque un respect religieux.

*
* *

Au dehors, gravés au couteau sur les blocs roux en caractères d'autrefois, on voit des noms avec des figures emblématiques ou professionnelles, des équerres et des marteaux : signatures de francs-maçons peut-être, ou de simples « compagnons » faisant leur tour de France et venus ici rendre à leurs grands devanciers un hommage d'admiration confraternelle.

Ces pierres, ces pierres romaines, que ne nous racontent-elles pas! Elles datent du commencement de notre ère, elles ont l'âge de notre foi. Non loin d'elles maintenant le prélat s'est assis, tout seul, et se tait. Devant ces témoins insensibles du Christ, je regarde le prêtre du Christ et je songe que sans doute il l'invoque et l'adore en son cœur.

L'entretien a repris. Du pont romain au Pontife de Rome, insensiblement, il a passé. Le passage est naturel, et le jeu de mots, ou plutôt l'étymologie, ne fait que traduire une vérité profonde, immortelle. Qu'est-ce que le Pontificat suprême, sinon le pont jeté sur les âges et comme d'un versant à l'autre de l'humanité? Ainsi le monument devient image et symbole, sa gran-

deur signifie une grandeur plus grande, et sur ses pierres, qui nous parlent de Pierre, nous aimerions de graver cette inscription romaine : *Apud pontem magnum, Pio X Pontifici maximo.*

*
* *

De retour au logis, notre hôte évoque pour nous de plus intimes et non moins chers souvenirs. Le soir, on s'est retiré dans un salon, ou plutôt dans une salle fraîche, aux voûtes surbaissées, mais élégantes, blanches d'un blanc d'ivoire et dont les nervures, au centre, sont nouées par une rosace d'or pâli. Des meubles anciens luisent dans l'ombre : bahuts de bois noir décorés aussi d'arabesques d'or, présents de noces jadis offerts à des couples depuis longtemps disparus. En la vieille demeure, c'est ici le sanctuaire du passé. L'évêque gentilhomme y a vu, quand venait la nuit, ses parents en prière : sa mère à genoux, le chapelet aux doigts; son père marchant à grands pas et disant les répons d'une voix rude.

Asile d'oraison, asile mélodieux aussi, témoin le vieux piano que pendant toute une vie, qui fut longue, chaque jour et plusieurs heures par jour, ont touché les doigts maternels. Ceux-ci, même aux jours de deuil ou de pénitence, ne restaient point immobiles, mais ils devenaient silencieux. Sur un clavier muet ils s'exerçaient encore. Ainsi la pieuse et triste musicienne, sans rien sacrifier de son étude, se retranchait tout son plaisir.

Un de nous s'est assis devant le piano. D'abord, avec respect, il en tire des accents d'autrefois. Puis, avec plus de hardiesse et de passion, de plus modernes

accords. Et ceux-ci mêmes ne trouvent ni l'instrument ni son maître rebelles. L'un répond et l'autre comprend. Gardien du passé, l'artiste comme le lettré, comme le prélat, n'en est point un farouche gardien.

Cette dernière soirée fut de celles qu'un musicien ne saurait oublier. Souffrez, Monseigneur, qu'il vous la rappelle à vous-même, et que son humble hommage et ses remerciements vous arrivent comme enveloppés dans ce souvenir harmonieux.





LA PRINCESSE MYSTIQUE

1912.

Ce n'est pas une femme, c'est une ville, une ville italienne, qu'un jeune écrivain de Rome a récemment nommée de ce beau nom. « *Mistici Senesi,* Mystiques Siennois, » tel est le titre du remarquable ouvrage où M. le marquis Piero Misciattelli vient d'évoquer l'âme ardemment religieuse qui fut, du quatorzième au seizième siècle, l'âme de Sienne, « la ville aux trois collines », et de ses plus illustres enfants.

* * *

Le génie et l'histoire du mysticisme italien au moyen âge se partagent entre la patrie de saint François et celle de sainte Catherine. Dante n'a parlé des Siennois qu'en termes sévères. Il raille leur vanité, que n'égale même pas, à l'en croire, celle des Français. Il punit leurs prodigalités et leurs débauches en la personne des meneurs de certaine compagnie, fameuse par ses excès, *la brigata spendereccia.* Mais il ne se souvient ni de leur charité, ni de leur dévotion, ni de leur courage. Dès le neuvième siècle pourtant, l'humble fils de Piero et de Grazia Sorore avait fondé le célèbre hôpital de Santa Maria della Scala, ainsi nommé, rapporte un biographe ingénu, d'une échelle où la mère

de Sorore avait cru voir en songe son fils monter jusqu'aux cieux. En 1260, victorieuse de Florence à Monteaperto, Sienne se consacrait à la Madone et frappait sur ses monnaies cette inscription votive : *Sena vetus, civitas Virginis*. Alors s'élevaient les merveilles du *Duomo*. Jusqu'à la construction du Palais communal, tous les offices publics avaient eu leur siège dans les églises. Comme le gouvernement, l'art était pieux. Pour célébrer le cinquantième anniversaire de Monteaperto, la foule conduit en triomphe à la cathédrale, par les rues jonchées de fleurs, l'admirable Madone de Duccio de Buoninsegna. Plus tard, en 1355, les peintres siennois se déclarent, officiellement, « appelés par la grâce de Dieu à manifester aux hommes grossiers qui ne savent pas lire les miracles opérés par la vertu de la foi ».

Dans la ville, hors de la ville, tantôt à l'ombre des cloîtres, tantôt au grand soleil de la place publique ou de la campagne, l'historien a cherché les plus éminentes figures du mysticisme siennois. Il en a fait revivre six, d'une vie ardente, hardie, et qu'une fois au moins trop de hardiesse égara. Toutes les six ont quelque chose de passionné, même de violent. L'auteur nous dit que le dessein de son livre lui vint par un soir orageux de l'automne, en voyant se dresser les tours de la vieille cité sur le ciel couleur de sang. Et son livre aussi met comme un nimbe de pourpre sombre autour du visage de la *principessa mistica*.

*
* *

Visage austère, où le doux sourire d'Assise passe rarement et ne fait que passer. La terreur du démon, des

puissances et des maléfices de l'enfer, possède un Filippo degli Agazzari, prieur de ce couvent de Lecceto qui fut, au quatorzième siècle, un des foyers du mysticisme siennois. Le même sentiment inspire la plupart des *Assempri* de Filippo, sorte d'apologues effrayants avec complaisance et destinés à corriger les contemporains de leurs vices ou seulement de leurs défauts : le jeu, surtout l'usure, chez les hommes; chez les femmes, la coquetterie et la passion de se faire belles. C'est alors qu'une statue antique de Vénus, longtemps l'objet d'une admiration, presque d'une dévotion païenne, le devint d'une expiatoire fureur. Ayant brisé le marbre impur, la foule en alla cacher, enfouir les débris hors de la ville, au loin, sous la terre étrangère. Les *Assempri* sont tout pleins de récits édifiants et terribles, terribles pour édifier. Çà et là seulement, une histoire plus agréable et naïvement contée en vient détendre la rigueur.

La treizième siècle avait été pour Sienne l'âge du réalisme et de l'attache aux biens terrestres. Elle fit du siècle suivant le temps de sa pénitence. Déchirée par la discorde civile, en proie aux horreurs de la peste, elle se nourrit du pain d'amertume et s'abreuva de pleurs. Alors le mysticisme siennois atteint son apogée en deux figures extraordinaires, héroïques : celle de sainte Catherine et celle du bienheureux Giovanni Colombini. M. Misciattelli retrace la première en psychologue plutôt qu'en historien. Psychologue mystique, s'entend. Seul, un tel peintre sied à de pareils modèles. Pour ne les point trahir, il faut un écrivain qui ne craigne pas d'écrire une phrase comme celle-ci : « Le monde de la vie religieuse est le plus sérieux où il soit donné à l'homme de vivre. » Le plus sérieux, et, pour les mys-

tiques, surtout les mystiques siennois, le plus pathétique même.

Il n'est pas de passion comparable, pour la violence, aux passions dont l'âme d'une sainte Catherine a été la proie. Passion de l'ordre d'abord, et de l'ordre en tout genre. Pour la vierge mystique, et jusque dans le mysticisme, l'ordre, la perfection de l'ordre, est la suprême loi. « Catherine sentait cela si fortement, que toute son action religieuse, politique, sociale, tendit uniquement à rétablir l'ordre : dans l'Église, déchirée par les scandales et les hérésies; dans les âmes, divisées par les factions; dans son âme à elle, que se disputaient avec violence la vie pratique et la vie contemplative. »

Elle savait, comme le saura sainte Thérèse après elle, que l'ordre de la raison est la condition et la base de l'ordre du sentiment. Ce n'est que sur l'un qu'elle fondait, qu'elle élevait l'autre. Loin de laisser en quelque sorte ses forces spirituelles se dissiper et se perdre dans l'indéfini, elle les ramassait et les dirigeait, toutes ensemble, vers un but assuré. D'où le mysticisme de cette femme nous apparaît profondément classique et latin.

Avec cela, quelles n'en étaient pas les ardeurs! L'écrivain a raison de prodiguer à Catherine des noms brûlants comme sa charité. Il l'appelle une « affamée des âmes », ou bien encore « la grande héroïne amoureuse de la douleur ». Mais son plus violent amour fut pour le sang du Christ, qu'elle voyait répandu, fumant, et ces mots, qui reviennent souvent sous sa plume : « *il ricordo del dono purpureo*, le souvenir du don de pourpre, » tracent à travers ses écrits je ne sais quel rouge sillon.

*
* *

Elle disait encore, longtemps avant Léonard, et dans le sens mystique : « La seigneurie véritable est celle de notre âme. » Avec la même passion, la même force qu'une Catherine de Sienne, un Giovanni Colombini pratiqua cette maîtrise intérieure.

Le fondateur des Gesuati offre des traits communs avec le *poverello* : sa jeunesse d'abord, peut-être encore plus dissipée que celle du fils de Bernadone ; ensuite sa conversion, plus tardive, mais non moins éclatante. Seulement la figure du Siennois a quelque chose de plus rude, voire de plus farouche. Il mettait à s'humilier, à se mortifier, une espèce de sainte fureur. Aucune honte, nulle peine corporelle ne pouvait assouvir son mépris, sa haine de lui-même. Ses désordres anciens n'avaient jamais causé le scandale que provoquaient ses pénitences publiques. Dur également aux autres, en paroles du moins, il donnait à ses concitoyens de trop fortes, trop âpres leçons. Ils le lui firent bien voir, et l'ingrate cité bannit l'apôtre incommode. Rappelé bientôt par son peuple repentant, il différa son retour jusqu'à la dernière année de sa vie. Il mourut sur le chemin d'un monastère où, parmi de saintes amitiés, il avait souhaité de rendre le dernier soupir. Autour du moribond, si l'on en croit une poétique légende, la campagne aride se couvrit de fleurs, et quand le soleil fut couché (c'était le soir), le visage du mort tout à coup resplendit comme un autre soleil. Giovanni avait demandé par testament que son cadavre fût conduit au cimetière à dos d'âne, enveloppé d'un mauvais linceul et les mains liées par derrière. Mais la dévotion rani-

mée de la foule ne souffrit point qu'on humiliât, même saintement, les restes de celui qui venait d'entrer dans la gloire.

Il laissait à sa patrie un fils de son âme, saint Bernardin, celui dont la ville de Sienne porte encore à son front de pierre le signe ou le sceau : le chiffre du Sauveur, sur un disque d'azur, d'où rayonnent des rayons d'or.

Saint Bernardin, franciscain, mêle parfois au mysticisme siennois un peu de la douceur ombrienne. Le récit de sa première mortification est un petit chef-d'œuvre de grâce et d'innocente ironie. Mais le pathétique est sa nature, et, dans le surnaturel même, il demeure pathétique toujours. La charité, pour lui, en lui, n'était pas tant, selon ses propres paroles, la compassion, que la passion du prochain. Il en ressentait les suprêmes transports. Jamais le peuple de Sienne n'eut défenseur plus intrépide ni plus héroïque apôtre.

Chez ces grands mystiques des petites cités italiennes, serviteurs à la fois de la patrie et de l'Église, également libres et fidèles, on ne sait qu'admirer davantage, ou de leur obéissance ou de leur audace. Le patriotisme d'un Bernardino l'emportait même à d'étranges extrémités : quand, par exemple, il souhaitait la damnation de ses concitoyens, de ses parents, et des plus proches, guelfes ou gibelins, qui seraient morts ayant au cœur la haine de leurs adversaires. Sur d'autres points encore, ou de théologie ou de discipline, sur les rapports et les mérites comparés de la vie active et de la vie comtemplative, sur l'excès du mysticisme, il arrive à ce mystique de ne se montrer guère moins hardi.

*
* *

Trop de hardiesse perdit un autre Bernardino, Ochino, représentant singulier, presque unique, du protestantisme italien. L'histoire de son égarement est curieuse. M. Misciattelli, non sans finesse, en a discerné les origines : d'abord peut-être la déviation ou le dérèglement du mysticisme même; ensuite, et plus sûrement, le conflit tragique, dans une âme impuissante à le résoudre, de la foi chrétienne avec l'esprit du paganisme réveillé par la Renaissance. Rencontrant ici la question de la réforme protestante et de la contre-réforme catholique, l'historien ne pouvait éviter l'esquisse au moins d'un parallèle entre des époques et des faits éloignés par le temps, mais voisins par l'esprit. Et la vérité l'a forcé de conclure que pour l'Église, aujourd'hui comme jadis, en présence du même péril, il n'y avait de salut que dans la même voie.

En cette galerie des « mystiques siennois », la dernière figure n'est pas la moins vivante. Au contraire, il vécut une vie extraordinaire, que nulle autre n'égale pour l'intensité, l'exaltation et la véhémence tragique, cet étrange personnage qui fut Brandano, surnommé « le fou de Jésus-Christ ». Que dis-je! il fut plus d'un personnage : ascète et pénitent avec frénésie, vrai bourreau de sa chair, défenseur acharné — jusqu'à la haine, jusqu'à l'homicide — de la patrie assiégée à la fois par Clément VII et par Charles-Quint; enragé de colère contre l'Empereur, contre le Pontife même, qu'il avait poursuivi jusque dans Rome, non seulement de ses représentations, mais de ses outrages; apôtre à sa manière, mais prophète surtout, prophète hérissé

et terrible, le « fou de Jésus-Christ » semble avoir joué constamment le rôle d'un tribun du peuple, et par moments du tribun de Dieu.

*
* *

« Les mystiques siennois furent des violents, » dit leur historien, et c'est à peine assez dire. Mais il a mêlé du moins à la peinture de leur violence les rares traits de leur douceur. Parmi ces figures rudes, nous entrevoyons de temps en temps une délicate silhouette : celle d'une Paola Foresia, l'abbesse de Santa-Bonda, la pieuse amie de Giovanni Colombini, inséparable de lui comme de saint François l'est sainte Claire. Il ne reste que des ruines, du couvent témoin de leurs mystiques rencontres; mais ces ruines gardent leur mémoire, et deux buissons de jasmin, chaque année, embaument l'atmosphère toscane du parfum de leurs âmes sœurs.

M. Misciattelli a respiré ce parfum. Ce qu'il aime, de sa princesse mystique, ce n'est pas l'âme seulement, c'est le visage, et le sourire, et le charme, qui sur elle tout entière est répandu. Autant que le pieux génie de Sienne, il en goûte encore le génie esthétique. Voilà pourquoi la nature et l'art, des paysages et des chefs-d'œuvre, ont trouvé place en cette étude religieuse. Elle réunit ainsi, comme l'Italie elle-même, les deux caractères, l'un spirituel et l'autre sensible, de l'idéal italien.





PAGES ROMANTIQUES

Mars 1912.

Liszt est l'auteur de ces pages, littéraires et non musicales, mais où la musique entre comme élément, comme sujet de pensées ou de rêveries que presque toujours elle suggère et qui la dépassent plus d'une fois. M. Jean Chantavoine a bien fait de recueillir ces études et de les intituler ainsi. Elles complètent sur certains points et confirment en tout l'ouvrage précédemment consacré par notre jeune et distingué confrère à la vie et à l'œuvre de Liszt. Elles viennent clore en quelque sorte le cycle des hommages qu'on a rendus il y a peu de mois, pour célébrer le centenaire de sa naissance, à l'illustre musicien hongrois.

* * *

Les articles qui forment ce petit volume furent écrits en français dans la *Revue et Gazette musicale,* de 1835 à 1840. Liszt avait alors de vingt-quatre à vingt-neuf ans. Romantiques, ces pages le sont en effet, et par l'époque où elles parurent, et par les idées et par le style. Aussi bien la vie de Liszt alors, médiocrement classique et régulière (c'était le temps de sa fugue en compagnie de

la comtesse d'Agoult), s'accorde avec ses écrits et quelquefois les explique.

Ainsi M. Chantavoine avait déjà signalé ceci : dans ses considérations sur la condition sociale des artistes (l'une des principales études du recueil), lorsque Liszt élève la musique à la hauteur de la poésie et de la science, de la philosophie et de la politique, il ne parle, il ne plaide pas seulement pour la musique, mais pour Liszt, musicien. Il veut égaler, par la supériorité de son art, la supériorité du rang dont il paraît que son orgueilleuse compagne, malgré tout, se souvenait toujours et quelquefois l'accablait. Quant aux artistes, en général, il a pour eux une ambition démesurée et par là purement romantique.

Comme Victor Hugo dans le poète, Liszt voit un *vates,* un prophète, dans le musicien. Plus encore qu'un prophète : un homme d'État. Liszt adhère pleinement à la doctrine, à la foi de ces nouveaux apôtres qui prétendent « réaliser gouvernementalement des *fictions,* des *phrases,* des *couleurs,* des *sons,* et conférer ainsi aux poètes, aux écrivains, aux peintres, aux ARTISTES en un mot, de véritables fonctions religieuses et sociales ». Autant remettre la direction des affaires publiques aux membres de l'Académie française et de l'Académie des beaux-arts. « Il n'y a rien qui soit si utile dans un État que la musique... Sans la musique, un État ne peut subsister... Tous les désordres, toutes les guerres qu'on voit dans le monde, n'arrivent que pour ne pas apprendre la musique. » Ainsi parlait déjà Molière, pour rire. Mais les romantiques parlent toujours sérieusement.

Personne autant que Liszt n'a pris au sérieux et traité de haut, de très haut, la question du rôle social

de l'art. Il en avait cru trouver chez Lamennais, alors un des maîtres de sa pensée, la solution magnifique, et qui paraît, aujourd'hui, plus chimérique encore. « L'immense avenir social » qu'il promettait aux musiciens risque fort de rester pour eux éternellement l'avenir.

Du moins, parmi tant de vœux, si nobles d'ailleurs, qu'il formait, quelques-uns — les plus modestes — se sont accomplis. Un théâtre lyrique (plusieurs même), une chaire d'histoire et de philosophie de la musique, des concerts en grand nombre, la réforme de la musique d'église, un « Salon » de musique analogue au « Salon » de peinture, tous ces biens, y compris, dit-on, le dernier, ou nous furent ou nous vont être donnés. Nous ne les devons pas tous à nous-mêmes. Liszt rapporte qu'un illustre *maëstro* de son temps, Spontini, soumit au Saint-Père, alors Grégoire XVI, un mémoire sur la restauration du chant liturgique. Cette œuvre grégorienne, qu'un Grégoire négligea, le premier soin de Pie X, exauçant de plus humbles prières, devait être, après trois quarts de siècle, de la reprendre et de la consommer.

*
* *

Parmi ces pages romantiques, celles qui sont le plus d'un musicien ou d'un critique musical, ne sont jamais d'un spécialiste, encore moins d'un pédant. Il y est parlé de tout autre chose que de la septième diminuée et du *fa* double *dièse*. Peu de théorie, pour ne pas dire point. Mais du goût, du jugement, de la poésie et de l'éloquence ; de l'esprit, des traits lancés en passant, et qui vont loin, de plaisantes anecdotes, partout le mou-

vement et la vie. Rien d'agréable comme le croquis, à la Stendhal, des salles italiennes, de la Scala, par exemple, sinon le tableau d'une cérémonie protestante à Saint-Pierre de Genève, où chanteurs et chanteuses protestaient surtout contre la mesure et l'intonation. Liszt nous montre à merveille ce qu'était de son temps la musique italienne et ce que, de tout temps peut-être, fut la musique pour les Italiens. Il n'explique pas moins bien la situation inférieure, par rapport aux autres artistes, que fait aux musiciens la nature même de la musique et, par exemple, la nécessité des interprètes. Pour qualifier ceux-ci, le critique rencontre parfois d'heureuses formules :

« Mme S... est une chanteuse utile, plutôt qu'une grande chanteuse. » Telle autre a dans la voix « de belles notes sinistres qu'elle gâte en les forçant... Quelqu'un disait qu'elle était toujours à la veille d'avoir un très beau talent. » Convenez que voilà des jugements qui pourraient servir encore aujourd'hui.

Liszt raconte qu'à Milan, pour égayer un peu ses concerts, il improvisait volontiers sur des thèmes proposés par ses auditeurs et recueillis dans un petit calice d'argent. Il arriva qu'un soir le premier bulletin portait, au lieu de notes, ces mots : *Il Duomo di Milano* (la cathédrale); un autre, ceux-ci : *La Strada di ferro* (le chemin de fer) ; un autre enfn, cette demande : « Vaut-il mieux être marié que garçon ? » C'était pousser un peu loin le principe de la musique à programme, où l'auteur des *Poèmes symphoniques* et des *Années de pèlerinage* devait exceller un jour. Quant au principe même, dès à présent Liszt le proclame, le justifie, et quand il souhaite que le musicien donne à sa musique un sujet extra-musical, celui-ci fût-il sa

propre personne, il ne fait qu'introduire un élément, et non le moindre, de l'idéal romantique dans l'idéal sonore.

*
* *

Ainsi l'artiste apparaît après le doctrinaire, et fort au-dessus. Par l'intelligence, par la sensibilité, par l'universalité surtout de la sympathie, il semble bien que jamais artiste n'ait été plus grand. Liszt est de ceux-là dont on peut répéter, à peu près, le mot de Pascal : on s'attendait de voir un musicien, et on trouve un homme; un homme, et de vingt-cinq ans, que les plus illustres de ses contemporains, en tout genre, ont regardé, traité comme leur égal, et qui l'était.

Parmi ces pages romantiques, certaine épître, adressée à George Sand, et qui s'appelle aussi « Lettre d'un Voyageur », n'est indigne ni de ce titre ni de cette adresse. Telle autre, à Henri Heine, de Venise et sur Venise, est encore plus belle d'éloquence et de poésie. Heine avait — tout amicalement — accusé Liszt « d'avoir un caractère mal assis » et de choisir tour à tour son « dada » dans les différentes « écuries philosophiques ». Mais « vous-même, réplique le musicien, avez-vous toujours été bien assis... entre un passé dont nous ne voulons plus et un avenir que nous ne connaissons pas encore ?... Il est vrai que vous vous êtes toujours passé mieux que moi de la croix du Golgotha. Pourtant, vous avez repoussé avec énergie l'accusation d'appartenir à ceux qui l'ont dressée pour le Sauveur du monde... Et le *bonnet du jacobinisme?* Qu'en dites-vous ? Ne se pourrait-il pas qu'en fouillant bien, on le retrouvât dans votre garde-robe, un peu

fané, un peu usé peut-être, un peu honteux surtout de se trouver là, entre une robe de chambre passée de mode et des pantoufles trouées ? Oh! mon ami, croyez-moi, point d'accusation de versatilité, point de récriminations! »

Et soudain, revenant à ses *dadas*, il en évoque de magnifiques, d'illustres, que présentement il contemple et chevauche en esprit, « ces vieux chevaux de bronze, ces tristes voyageurs qui ont vu tant de contrées et tant de choses et qui ont assisté à la chute de quatre empires! Ce sont ces favoris des grands que Constantin ne voulut point laisser, lui qui laissait Rome! que Dandolo ne refusa point, lui qui refusait Constantinople! et que Napoléon voulut avoir, lui qui avait le monde ! Les voici revenus dans leur ancienne demeure, les portes de Saint-Marc s'ouvrent encore sous leurs pieds. Quel changement étrange s'est opéré durant leur courte absence? Où donc est le doge ? où donc sont les patriciens?... Le palais est désert, la place est muette... Un idiome inouï frappe l'air. Les nobles coursiers ne reconnaissent plus les voix accoutumées, seulement ils voient encore là-haut, sur sa colonne africaine, leur vieux compagnon de bronze, le lion ailé de saint Marc qui regarde toujours les flots...

« Voici la cloche des Capucins qui sonne l'office de minuit. C'est l'heure où je vais fumer ma pipe de jonc marin sur la *riva degli Schiavoni*, en me demandant quelquefois quelle est donc la force secrète qui nous a rapprochés, lui, le pauvre jonc des paludes de l'Adriatique, et moi, l'enfant du Danube, pour être brisés, lui par moi ce soir, après qu'il m'aura servi à rêver creux une heure, et moi demain par une main inconnue, après avoir servir à quoi? Je l'ignore. »

Dans une telle page, que George Sand encore n'eût pas désavouée, y compris la pipe, n'est-ce pas le génie ou l'âme même du romantisme, son âme vaguement et vainement triste, qu'on croit entendre soupirer ?

*
* *

Cherchons-nous des idées, après des impressions et des rêveries ? Alors il faut lire certaines pages sur la sainte Cécile de Raphaël, regardée, interprétée par un musicien et comme en fonction de la musique même. Dans le « genre » de la critique d'art supérieure, universelle, de cette critique appliquée aux arts différents pour les rapprocher, sans les confondre, je ne connais rien de plus original et de plus ingénieux.

En tout et toujours, Liszt a cherché les rapports et les harmonies. Apôtre de son art, il l'était peut-être encore plus des idées et des sentiments dont il regardait son art comme l'expression et le signe. Toute sa vie il a protesté contre l'isolement, contre la prétendue infériorité de la musique et des musiciens. L'éminente dignité de la musique, cette vérité-là du moins se dégage pour nous de ses chimères musico-sociales, et les domine, et les fait oublier. Liszt est de ceux, et peut-être le premier de ceux par qui la musique a pris et gardera la place dont elle est digne dans l'ordre de la pensée et dans la catégorie de l'idéal.





UNE IMPROVISATION DE MOZART

Mai 1912.

L'Opéra-Comique a repris dernièrement *Don Juan*. Quelques mois avant cette reprise, d'autres honneurs, peut-être plus glorieux, avaient été rendus au maître de Salzbourg. Nous voulons parler de l'admirable ouvrage dont MM. de Wyzewa et de Saint-Foix ont publié, cet hiver, les deux premiers volumes. L'un et l'autre hommage auront eu du moins ce mérite commun, de faire ou de refaire actuelle, pour un moment, l'immortalité de Mozart.

En feuilletant, l'autre jour, avec M. de Wyzewa précisément, quelques anciennes livraisons d'une revue musicale allemande (*Die Musik*), nous y avons trouvé, sous la signature du docteur Ebert, de Berlin, le récit d'une petite scène dont l'auteur de *Don Juan* fut le héros, presque à la veille même de la première représentation de *Don Juan*.

***

C'était, comme vous savez, à Prague, pendant l'automne de 1787. (*Don Juan* fut donné le 29 octobre.) Mozart avait trente et un ans, et quatre années seulement lui restaient à vivre. Il habitait, soit, à Prague

même, la maison des Trois Lions, chez l'*impresario* du théâtre; soit, aux environs de Prague, Bertramka, la villa de ses amis Duschek, excellents musiciens : le mari composait et donnait des leçons, la femme avait un beau talent de cantatrice, et Mozart écrivit pour elle plus d'un morceau.

Il y avait alors à Prague un couvent de Prémontrés, appelé le monastère de Strahof. Un jour, en compagnie de Mme Duschek, Mozart vint le visiter. Il fut reçu par un des chanoines, le père Norbert Lehmann, organiste en second de la chapelle. C'est lui qui nous a laissé, dans une lettre retrouvée depuis, la relation de la mémorable visite.

Aussitôt arrivé, Mozart exprima le désir d'entendre l'orgue. Sur l'ordre du Supérieur, le Père Lehmann alla s'asseoir au clavier. Dès qu'il eut fini, Mozart, qui, de la nef, avec quelques religieux, écoutait, s'informa s'il y avait d'autres organistes parmi les Pères. Mais bientôt il voulut jouer lui-même. Alors commença l'enchantement.

Plus que le piano, plus que le violon, l'orgue fut toujours l'instrument favori de Mozart. Il en jouait à l'âge de six ans. En 1762, au cours de sa première tournée en Autriche, son jeu fait l'admiration des Franciscains du monastère d'Ips. On lit dans une lettre de son père : « Trois moines qui avaient été nos compagnons dans le coche d'eau, sont allés dire leur messe à la chapelle. Alors, pendant ces messes, voilà que notre Woferl s'est arrangé pour grimper jusqu'à l'orgue et en a si bien joué, que les moines du couvent, qui étaient en train de dîner avec des invités, se sont précipitamment levés de table, sont accourus à la chapelle et ont failli mourir d'ébahissement. »

L'année suivante (Wolfgang avait sept ans), Léopold Mozart écrit encore, de Wasserburg, petite ville de Bavière où les voyageurs avaient été retenus par un accident de voiture : « Pour nous distraire, nous sommes montés à l'orgue de l'église et j'ai expliqué à Wolfgang le mécanisme des pédales. Aussitôt il s'est mis à l'épreuve. Écartant le tabouret, il a préludé, debout, et le voilà qui attaque les pédales aussi habilement que s'il s'y était exercé depuis plusieurs mois. »

Maître de l'instrument, il ne l'était pas moins du style. Souvent il lui plaisait, même au piano, de se montrer organiste. En 1777, dix années avant sa visite à Strahof, un soir, après souper, il avait émerveillé les religieux d'un autre couvent (encore, toujours un couvent), Sainte-Croix d'Augsbourg. Une lettre de lui contient le récit de l'étonnante séance.

« Alors les autres chuchotèrent à l'oreille de M. le doyen que c'était surtout en style de musique d'orgue qu'il devrait m'entendre jouer. Je lui dis qu'il n'avait qu'à me donner un thème; il ne voulut pas, mais un religieux m'en proposa un. Je me mis à le développer, et, au beau milieu (la fugue était en *sol* mineur), je commençai, en *sol* majeur, un motif tout à fait gai, quoique de la même mesure; puis je repris le thème, mais à rebours. A la fin, l'idée me vint que je pourrais peut-être employer aussi, en sujet de la fugue, le motif gai. Je ne me le demandai pas longtemps, mais je le fis aussitôt... M. le doyen était hors de lui : « C'en est « assez... Inutile de continuer. Je n'aurais jamais cru ce « que je viens d'entendre. Vous êtes un homme complet. « Mon père Abbé me l'avait bien dit, que de sa vie il « n'avait entendu jouer de l'orgue d'une manière aussi « serrée et aussi sérieuse... » A la fin, quelqu'un apporta

une sonate fuguée, pour que je la jouasse. Mais je dis : « Messieurs, c'en est trop, il faut que je l'avoue ; je ne « vais pas pouvoir jouer cette sonate du premier coup.

« — Oui, c'est ce que je crois aussi, dit le doyen très « vivement (car il était tout à fait pour moi). — Mais « pourtant, repris-je, je veux l'essayer. » Et j'entendis tout le temps, derrière moi, le doyen qui disait : « Oh! le petit gredin!... Oh! le petit coquin! » Je jouai jusqu'à onze heures, toujours bombardé et pour ainsi dire assiégé uniquement de sujets de fugue. »

***

Le « récital » de Strahof ne fut pas moins brillant. Cela commença par des accords, et d'une si grande richesse, qu'on éprouvait aussitôt le sentiment, rapporte le brave chanoine, de n'avoir pas affaire à un organiste ordinaire. Au bout de trois ou quatre minutes, Mozart attaqua un sujet de fugue à quatre parties. Sujet d'un tel caractère et d'une technique si difficile, que personne, même l'ayant choisi, n'eût été capable, sur l'orgue du moins, d'en venir à bout. Mais l'organiste s'appelait Mozart. Les deux mains, les dix doigts, y compris le quatrième et le cinquième, plus faibles en général, avaient chez lui même fermeté, même toute-puissance. Pour le coup, le bon Père n'en pouvait croire ses oreilles. Afin de fortifier et de perpétuer leur témoignage, il s'avisa de noter sur-le-champ ce qu'il entendait. Sa transcription nous est parvenue avec sa lettre, qu'elle fait encore plus précieuse. Malheureusement, elle est incomplète. Un autre moine survint, qui se mit à questionner son compagnon, au lieu de le laisser écrire, et voilà la dictée interrompue.

« A peine, raconte le P. Lehmann avec impatience, à peine lui avais-je répondu, qu'il m'interrogeait de nouveau : « Mon frère! — Quoi? — Il tient, à la pédale, le « ton de *si* bémol. — Oui, ma foi. — Il va tomber en *ré* « dièse. — Eh oui. — Pourtant il joue en *si* majeur. — « Comment cela peut-il sonner? — Cela sonne tout de « même. »

Et c'était au moment le plus beau. Mozart s'abandonnait tout entier à la fantaisie de Mozart. Pas un seul des dix doigts du prodigieux virtuose ne demeurait une seconde en repos. De chaque main s'échappaient les « mordants » et les trilles. Les notes allaient, venaient, couraient, se croisaient d'octave en octave, comme une fourmilière, sur les claviers.

Trilles et « mordants », c'est en effet toute la matière, ou mieux, tout l'esprit de cette pétillante improvisation, jaillissement perpétuel, véritable feu d'artifice de sons. Rien de moins écrit pour l'orgue ; pour « sonner » sur l'orgue, ainsi que disait le chanoine, rien n'exige plus impérieusement un organiste qui sache traiter son instrument en maître, en vainqueur. Avec cela, dans l'ordre de l'harmonie et des modulations, une force, un éclat, surtout une liberté, une audace extraordinaire; un parti pris continu, qui semble une gageure, d'étonner et d'éblouir.

Un autre impromptu, d'un autre organiste, est demeuré célèbre. Dans les *Lettres d'un voyageur*, George Sand en a laissé le récit. Elle nous a montré Liszt, assis devant les orgues de Fribourg, improvisant, au bruit de l'orage et de la pluie qui fouettait les vitraux, sur le *Dies iræ* du *Requiem* de Mozart. Vous vous rappelez peut-être la scène et le style : « Jamais le profil florentin de Franz ne s'était dessiné plus pâle

et plus pur, dans une nuée plus sombre de terreurs mystiques et de religieuses tristesses. »

Mais l'improvisation de Mozart n'eut rien de ce romantisme funèbre. Par un bel après-midi d'automne, en sa chère ville de Prague, au lendemain de *Figaro,* à la veille de *Don Juan,* Mozart était joyeux. Et dans ces pages brillantes, en dépit du mode mineur, qui n'arrive pas à les assombrir, sa joie illumine chaque mesure; chacun de ces « mordants », de ces trilles, en est comme un éclat, comme une fusée. Il les multiplie et les prodigue, il en parsème, il en crible l'espace; il semble se griser de leur lumière, on dirait qu'il s'enveloppe lui-même et se couronne de leurs feux.

* * *

Ainsi nous savons, ne fût-ce que par un fragment, ce que jouait Mozart quand il improvisait. Mais comment il jouait, nous l'ignorerons toujours. Les chefs-d'œuvre des grands musiciens morts leur survivent; la musique vivante qu'ils furent eux-mêmes est à jamais perdue. A l'entendre, presque à la voir naître de leur pensée et jaillir de leurs mains, en présence et comme sous l'action directe de leur génie, créateur et interprète à la fois, on assistait, on croyait participer au double miracle. On embrassait tout le mystère. Un élément, un aspect nous en est désormais caché. *Cosa bella mortal passa, ma non d'arte,* disait Léonard. Cela n'est pas toujours vrai. Nous appelons en vain l'art immortel : quelque chose de lui, de son être, de sa beauté, peut mourir.



A PROPOS D'UNE SONATE

Juin 1912.

Elle est de Beethoven, et c'est la dernière des trente-deux sonates pour piano. Chaque année, quand l'été ramène le temps des concours du Conservatoire, avec amour, avec piété, je la reprends. J'y reviens comme en pèlerinage, comme vers un témoin immortel de jours qui depuis longtemps sont passés.

* * *

Je ne sais pas de plus grand chef-d'œuvre, et je n'ai pas de plus cher souvenir.

Elle fait partie des chefs-d'œuvre suprêmes et pour ainsi dire testamentaires de Beethoven. Elle compte parmi les *novissima verba* du maître des maîtres. Ainsi que ses voisines et ses égales, elle ne porte aucun nom, pas même celui d'un ton et d'un mode. Que d'autres s'appellent l'*Aurore* ou la *Pathétique*, le *Clair de lune*, la *Pastorale* ou l'*Appassionata,* celle-là se contente d'un chiffre, elle n'est que l'*Op. 111,* elle marque d'un signe tout idéal une merveille de passion et de vie.

Un célèbre commentateur de Beethoven, de Lenz, a donné pour épigraphe à cette sonate, qui se divise en deux parties seulement, ces deux mots : « Résistance

— Soumission. » Ils la définissent avec justesse. Mais pour le second morceau, pour la sublime *arietta,* il faudrait un titre plus vaste, plus lyrique surtout. C'est bien la soumission, mais c'est aussi la délivrance, et c'est l'une et l'autre, à la fin, dans le ravissement et dans l'extase, dans une sorte d'apothéose d'amour.

Quant au morceau précédent, il résiste en effet, il lutte, il triomphe. Égal en héroïsme aux plus héroïques inspirations du héros-musicien, il les surpasse peut-être en brièveté. Ainsi la dernière sonate de Beethoven semble le mémorial et le raccourci de tous les combats de Beethoven et de toutes ses victoires.

Voilà du moins comme aujourd'hui nous croyons l'entendre. Mais autrefois! C'était en 1876, il y a trente-six ans! Un beau matin de juin, les élèves des classes de piano du Conservatoire apprirent que le morceau choisi pour le concours de fin d'année était l'*Allegro* de l'*Op. 111*. Nous ne le connaissions guère que par ouï-dire. Avec son chiffre fatidique, l'œuvre nous apparaissait de loin, de très loin, tout au bout du monde sonore. Carlyle a défini la musique « une sorte d'inarticulée et d'insondable parole, qui nous amène au bord de l'Infini et nous y laisse quelques moments plonger le regard. » L'*Op. 111* était un de ces abîmes, où les plus hardis, les moins enfants d'entre nous, avaient à peine encore osé jeter les yeux.

Et sans doute, à notre âge d'alors, nous n'y vîmes pas grand'chose. Mais ce ne fut pas faute, au moins, d'y regarder. Je crois parfois revivre ces quelques semaines d'étude, et d'été, les dernières avant le concours. Autour de nous, en nous, tout brûlait; le soleil et nos dix-huit ans avaient mêmes ardeurs. Mais, de nous tous, le plus enflammé, le plus enthousiaste, ce

n'était pas l'un de nous, les écoliers : c'était notre admirable, notre incomparable maître, celui qu'ont appelé « le père Marmontel » tant de générations d'enfants harmonieux. L'approche du concours accroissait encore sa ferveur. Alors, pour nous préparer, pour nous « chauffer », les jours de classe ne lui suffisaient plus. Il nous réunissait chez lui, trois ou quatre fois par semaine, entre cinq et six heures du matin. Le proverbe allemand a raison : *Morgenstunde hat Gold im Munde*. L'heure matinale était vraiment pour nous l'heure dorée : elle l'était par la beauté du jour et par les paroles, par les leçons du maître. Nous le trouvions, debout depuis l'aurore, en son vieil hôtel de la rue Saint-Lazare, encombré de tableaux, de bronzes, de marbres et de bibelots anciens. Alors, pendant quelques heures, le musée devenait aussi une *scola*. Ce que les meilleurs d'entre nous arrivaient à saisir, à « donner », ce n'était guère que la note, ou la lettre de Beethoven ; mais lui, le maître, ne fût-ce qu'au passage et comme à la dérobée, il nous en inspirait l'esprit et l'âme. Quelquefois, aux moments les plus beaux, on voyait le vieillard saisir d'une main et caresser, ou plutôt étreindre sa longue barbe blanche, en murmurant : « Oh ! mon Dieu ! mon Dieu ! » Et nous ne savions pas trop s'il attestait ainsi la sublimité du chef-d'œuvre, ou la difficulté pour nous, pauvres enfants, de le comprendre.

En tout cas, c'est par lui qu'il nous fut donné de l'entrevoir ou de le pressentir. Aussi quand aujourd'hui l'*Op. 111* nous apparaît, tout brillant de clarté, nous bénissons la mémoire du vieux maître qui nous en montra naguère les premières lueurs.

*
* *

« Sonate, que me veux-tu? » pourrions-nous dire à cette sonate. Elle ne nous veut, elle ne nous fait que du bien. Aux souvenirs qu'elle évoque d'abord, voici que d'autres, encore plus lointains, viennent se rattacher. Avant le maître de notre jeunesse musicale, à combien de chefs-d'œuvre, à peine moins beaux, nous initièrent les maîtres de notre enfance! Il nous plaît de les honorer également.

L'un deux, par bonheur, et non le moindre, peut encore accueillir notre hommage. Depuis quarante années, son amitié nous demeure fidèle, comme à lui notre reconnaissance. L'auteur de *Patrie,* ce vraiment « grand opéra français », l'auteur de tant d'exquises « mélodies », dont le fameux *Rouet* n'est pas la moins exquise, Paladilhe, était alors, ou plutôt allait être l'auteur du *Passant.* Il ajoutait sa jeune musique à la jeune poésie de Coppée. « Des fleurs sur une fleur, » aurait dit la reine Gertrude. Oh! comme il me souvient de nos leçons! Il avait vingt-six ans, moi quatorze. Tout de lui me charmait, comme d'un grand frère indulgent, familier, et qui me paraissait déjà glorieux; tout : son talent de pianiste et sa culture musicale, sa naissante renommée et, plus que tout peut-être, cette chanson de printemps et d'amour, la célèbre *Mandolinata,* par lui rapportée d'Italie, de l'Italie dont je rêvais et dont nous parlions ensemble.

Que de musique alors a passé par nos mains, par nos quatre mains! Ou plutôt, comme il faisait passer en moi, dans mon esprit, dans mon âme, la musique même! Je lui dois le peu que je sais d'elle et que j'en

ose dire. C'est pour cela qu'après quarante ans écoulés, il y a telle ou telle page du *Passant* que je ne puis relire sans un vague désir de larmes. Il m'arrive souvent de reprendre la poétique, la belle phrase de Silvia regardant au loin Florence endormie sous les étoiles, ou l'*arioso* timide et passionné de Zanetto, offrant toute sa vie à son hôtesse d'une heure. Un charme est demeuré pour moi sur ces cantilènes; elles me font revivre avec une mélancolique douceur les jours où le musicien du *Passant* était mon maître, où son élève avait à peine l'âge du Passant.

*
* *

Plus loin, plus loin encore... Mais ceux qu'il me reste à nommer ne sont plus. C'était Fissot, qui fut quelque temps professeur au Conservatoire et dont l'enseignement avait je ne sais quoi d'un peu trop sec et minutieux. La manière d'un autre était plus large, plus forte aussi quelquefois. Professeur à l'École Niedermeyer, si j'ai bonne mémoire, il s'appelait Laussel, et je me souviens de lui comme d'un grand artiste, exalté, fougueux et, par moments, terrible. Il devait mourir jeune et, je crois, tragiquement. Je le vois encore, blond, mince, ayant un peu le visage et beaucoup la chevelure d'un Paderewski. Ses leçons étaient orageuses. Tantôt il me bourrait, et, sans tout à fait me battre, il me secouait par le col et les épaules, au risque de me jeter à bas du tabouret où j'étais juché. Tantôt il appelait mes parents et les adjurait, sur un ton de prophétie, presque de menace, de me livrer sans réserve et pour toujours à ce démon ou à ce dieu de la musique, dont il était possédé lui-même, tout entier.

*
* *

Enfin me sera-t-il permis, disciple filial et pieux, d'évoquer la figure, plus que toute autre chérie, de celle qui me conféra l'initiation première, en des leçons mêlées, comme il convient, de délices et de tourments, de sourires et de pleurs! Musique à quatre mains et musique d'ensemble, sonates, quatuors, concertos, que de musique, où je dois aux soins maternels d'avoir pu prendre, enfant, une modeste part! Je crois voir et sentir encore, sur le clavier, les doigts effilés et frais qui rencontraient mes doigts. J'entends compter les temps, d'une voix ferme, égale, indice d'un goût et d'une âme en quelque sorte classique, où régnaient l'ordre, la discipline et la paix. Hélas! pour celle qui m'ouvrit jadis le royaume où demeurent, disait Hoffmann, les enchantements célestes des sons, un autre et plus céleste royaume depuis longtemps s'est ouvert, et, se souvenant d'elle et la remerciant en son cœur, le musicien ne peut que répéter avec le poète, orphelin comme lui :

Ma mère, sois bénie entre toutes les femmes.





ÉCRITS DE MUSICIENS

Janvier 1913.

Sous ce titre, un confrère ingénieux, M. J.-G. Prod'homme, vient de réunir en volume un bon nombre de pièces ou documents ayant des musiciens pour auteurs, et pour sujet, tantôt l'œuvre de ces musiciens, ou leurs idées sur la musique, tantôt leur personne et leur caractère, ou certaines circonstances de leur vie. La collection ne comprend pas moins de quatre siècles : du quinzième au dix-huitième. C'en est dire assez l'étendue. Des maîtres de tous les pays y figurent, et de tout rang : illustres, ou peu connus, ou quelquefois même à peu près ignorés. Il en est, comme un Squarcialupi, comme un Cipriano di Rore, dont le nom seul est pittoresque et charmant. Et la variété de leurs écrits à tous en égale l'abondance. On trouve ici des considérations doctrinales, comme la préface des *Nuove Musiche,* de Caccini, et, de Gluck, la fameuse lettre dédicatoire d'*Alceste* au grand-duc de Toscane. Le *Teatro alla moda,* de Marcello, représente l'ironie et la satire. Çà et là, voici de brèves épîtres et des dédicaces encore : à des papes, à des rois, à des princes, à des magistrats, à des amateurs. Mais, surtout, en même temps que l'art des musiciens et à propos de leur art, c'est leur vie, et tout entière, publique et privée, offi-

cielle et familière, ou familiale, qui se révèle à nous. A chaque page de ce recueil, et par la raison que donne Pascal, « on est tout étonné et ravi, car on s'attendait de voir un auteur, et on trouve un homme ».

* * *

Il arrive que celui-ci ne réponde guère à celui-là. Qui ne connaît pas la correspondance d'un Roland de Lassus avec son prince, son duc, son seigneur et son maître, Guillaume de Bavière, ne saurait croire à quels accès de verve gaillarde, à quelle extravagance est capable de s'abandonner le grave, le religieux et, comme l'appelait Ronsard, le « plus que divin Orlande ». Pour le mélange des idiomes (français, italien, latin, allemand), pour la profusion des à peu près et des coq-à-l'âne, pour l'entrain burlesque et l'extraordinaire bouffonnerie des idées et des mots, je ne vois de comparable à ce charabia que le jargon moliéresque de la « Cérémonie » du *Malade imaginaire*.

Les autres musiciens diffèrent moins de leur musique, et souvent même ils lui ressemblent. Bach n'a jamais écrit de cantate à la fois plus douloureuse et plus résignée, en un mot plus chrétienne, que cette plainte sur un enfant égaré : « Puisque aucune réprimande, ni aucune précaution et assistance ne peut plus suffire, je dois porter ma croix avec patience et abandonner mon misérable fils à la miséricorde divine, ne doutant pas qu'elle entende mes plaintes affligées et qu'elle agisse enfin selon sa sainte volonté, afin qu'il se rende compte que sa conversion doit être attribuée à la volonté divine. »

Plus riant, certain tableau d'intérieur est aussi plus connu : « Les enfants de mon second mariage sont encore petits, car le premier n'a que six ans. Tous sont nés musiciens, et je puis, avec ma famille, former des concerts vocaux et instrumentaux avec d'autant plus de facilité que ma femme a une belle voix de soprano et que ma fille aînée ne s'en tire pas mal. »

Le grand homme avait de la bonhomie et même de la malice. Un jour, il déplore vivement qu'un tonneau de vin, envoyé par le cousin Elias, lui soit arrivé aux trois quarts vide. « C'est dommage que la moindre goutte de ce noble présent de Dieu ait été perdue. » D'autres pertes ne le laissent pas non plus insensible : « Mon traitement ici est de sept cents thaler, et lorsqu'il y a plus d'enterrements que de coutume, le casuel augmente en proportion. Mais l'air est très sain à Leipzig, et, l'année dernière, le casuel des enterrements a été en déficit de cent thaler. »

Le plus illustre contemporain de Bach, Hændel, apparaît également lui-même et tout entier : ou plaisant, mais d'une manière plus libre, plus grasse, ou sérieux, et, dans un deuil filial, pieusement résigné : « Je ne puis m'empêcher ici de laisser couler mes larmes. Mais cela a plu au Très-Haut, à la sainte volonté duquel je me soumets. » Le « Très-Haut », c'est bien sous ce nom qu'il convenait au musicien biblique du *Messie* et d'*Israël en Égypte* d'invoquer et d'adorer le bon Dieu.

Gluck enfin, Gluck surtout, se montre en quelques pages ou, plus brièvement, en quelques mots, ce qu'il est dans son art. Lorsqu'il écrit : « Je ne suis plus un homme fait pour entrer en concurrence, » ou encore : « J'ai fait la musique d'*Armide* de manière qu'elle ne

vieillira pas sitôt, » nous aimons de sentir la superbe de son âme d'accord avec la fierté de ses chants.

*
* *

Ainsi nous les voyons vivre, les musiciens, vivre de la vie commune. Et quelquefois nous sommes presque témoins de leur mort. Parmi ces pièces de toute sorte, les testaments ne sont pas rares. Le seul Adrien Willaert, un Flamand qui vécut à Venise au dix-septième siècle, n'en rédigea pas moins d'une demi-douzaine. La plupart commencent par cette formule mélancolique : « Sain d'esprit, mais de corps languissant. »

Un autre Flamand, du quinzième siècle, Guillaume Dufay, dans son testament aussi, mêle aux plus saintes pensées de menues et touchantes dispositions. Il ordonne d'avance, autour de son lit de mort, les cérémonies, les prières et les chants. Il laisse au prêtre qui l'assistera vingt sous parisis; si c'est un doyen, quarante-cinq sous, et cinq sous à son clerc; quarante-cinq sous aux enfants de chœur, « pour qu'ils prient pour moi, qui, ayant servi dans leur ordre, déclare que les honneurs et avantages dont j'ai joui ont eu leur origine dans ce service ». Enfin, « à messire mon révérend seigneur, évêque d'Arras, mon petit couteau royal, que m'a donné le roi de Sicile ». Et, pour vous peut-être comme pour nous, l'objet et les termes de ce gracieux legs éveilleront un souvenir, une vision même de temps aimables et de climats heureux.

*
* *

Les théories ou les doctrines musicales exposées dans ce livre sont généralement connues. C'est, par exemple, dans les *Nuove Musiche* de Caccini, l'apologie de l'idéal, et même de la pratique de l'antiquité. Les créateurs de l'opéra d'Italie, on le sait, ne voulurent ou ne rêvèrent pas d'autre modèle. Ailleurs, dans l'épître dédicatoire d'*Alceste,* nous retrouvons les principes de la réforme de Gluck. Il en est, et beaucoup, d'excellents, d'éternels : entre autres, et par-dessus tous les autres, la recherche « d'une belle simplicité ». Mais il en est aussi d'un peu trop étroits et rigoureux. « J'ai cru, déclare le compositeur d'*Alceste,* que la musique devait être au poème ce que sont à un dessin correct et bien agencé la vivacité des couleurs et le contraste bien assorti des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. » Rarement comparaison fut moins raison. Le musicien accorde, cède ici beaucoup trop au dramaturge. La musique, toute musique, y compris celle de Gluck, est autre chose et plus qu'il ne dit. Gardons-nous de réduire à l'enluminure, au coloriage du verbe, la puissance, personnelle et supérieure, des sons.

Aussi bien, cette restriction théorique n'ôte rien à l'amour, à la ferveur musicale de Gluck, à son orgueil d'être musicien, et le musicien qu'il est. Aux traits de lui cités plus haut, il sied d'ajouter certaine façon d'inviter une de ses amies à venir entendre son *Armide,* qui faisait fureur. On s'écrasait littéralement dans la salle. « J'ai vu des gens sortant les cheveux délabrés et les habits baignés comme s'ils étaient tombés dans une

rivière. Il faut être Français pour acheter un plaisir à ce prix-là. Il y a six endroits dans l'opéra qui forcent le public à perdre contenance et à s'emporter. Venez-y, madame, à voir ce tumulte, il vous amusera autant que l'opéra même. »

Parmi les plus épris, et le plus noblement, de leur art, il faut citer encore Henry du Mont, l'organiste de la chapelle de Louis XIV. « Ce n'est pas sans sujet, écrit-il, que les plus grands esprits de l'antiquité ont cru que la musique était un don du Ciel envoyé sur la terre pour le plaisir des hommes. Il est certain que l'harmonie qu'elle compose a quelque chose de divin, puisqu'elle est une production de la plus haute et de la plus pure imagination que l'esprit humain puisse concevoir. »

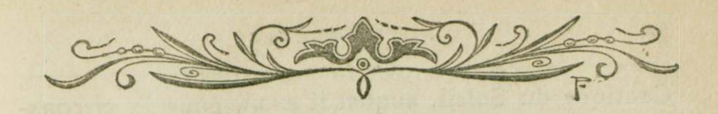
*
* *

De semblables éloges, dont ce recueil est plein, ne servent pas médiocrement la cause et la gloire de la musique. Ils nous rappellent son « éminente dignité », si longtemps oubliée ou méconnue. Elle aussi, la pauvre et chère musique, elle a souffert les mépris des ignorants et des profanes. « Dédaignée et obscure, elle demeurait sans être invitée. » On la convie, on l'honore, on la fête aujourd'hui. Voici qu'elle a retrouvé ses titres immortels et repris ses droits et son rang, avec la poésie et les arts plastiques, parmi les disciplines supérieures de l'esprit et de l'âme.

L'âme et l'esprit avaient parfois même grandeur et même élévation chez les maîtres dont nous venons de parcourir les écrits. Braves gens pour la plupart, quelques-uns furent presque de saintes gens, qui rapportaient

à Dieu comme au souverain bien, à l'éternelle beauté, le principe, l'exercice et la fin de leur art. Dante eut décidément raison de ne pas damner les musiciens, ou de n'en damner qu'un, le troubadour Bertrand de Born, si nous avons bonne mémoire. Cela est encourageant pour ceux qui vivent encore. L'un d'entre eux, que nous connaissons bien, s'en félicitait un jour devant l'excellent et malicieux Gebhart. Et celui-ci de répliquer, avec un sourire narquois : « Pas de musiciens en enfer! Attendez! »





HARMONIES FRANCISCAINES

Mars 1913.

DANS les très beaux livres que M. Johannès Joergensen a consacrés à saint François d'Assise, à sa vie, à son œuvre, à son pays, il y a de tout : de la foi, de la piété, de l'histoire, de la poésie, et même de la musique. La musique fut aimée du *poverello*. L'année qui précéda sa mort, déjà mourant et presque aveugle, il demeura quelque temps à Rieti, chez un certain Teodaldo. Un soir que ses souffrances étaient fort vives, il pria le Frère Pacifique de lui chanter, en s'accompagnant de la guitare, le Cantique du Soleil. Et comme le bon Frère exprimait la crainte que la musique incommodât leur hôte : « Eh bien! répondit le saint, n'y pensons plus. Nous devons renoncer ici-bas à bien des choses pour ne point contrarier notre faible frère. » Or, il advint ceci : François, que la douleur tint éveillé jusqu'au jour, entendit, jusqu'au jour aussi, résonner sous sa fenêtre de mystérieux concerts. Et, le matin venu : « Cette fois encore, dit-il au Frère Pacifique, le Seigneur ne m'a pas oublié. A ta place il m'a envoyé un ange, qui m'a fait de la musique toute la nuit. »

Saint François trouva constamment dans la musique une amie, une servante fidèle. Par elle, par le chant du

Cantique du Soleil, auquel il avait, pour la circonstance, ajouté deux strophes évangéliques, il réconcilia l'évêque et le podestat d'Assise. Au sommet de l'Alverne, ayant supplié le Seigneur de lui donner un avant-goût des délices célestes, un chérubin lui apparut, qui tenait une viole dans la main gauche et, dans l'autre, un archet. Une fois, rien qu'une, l'archet effleura les cordes, et, de ravissement, François pensa mourir. Enfin, nous dit Celano, l'un de ses biographes, il reçut la mort en chantant (*mortem cantando suscepit*), et, dès qu'il eut rendu l'esprit, ses sœurs les alouettes, qui souvent s'étaient tues pour l'entendre, saluèrent à pleine voix leur frère à jamais silencieux.

Comme son héros, l'écrivain danois se montre sensible à la musique. Près de Grecio, dans le silence de la campagne sabine, il perçoit et note les moindres bruits : une porte qui se referme ou le coup lointain d'une hache. En gravissant les pentes rudes de l'Alverne, il écoute, « attendri jusqu'aux larmes », des refrains populaires en l'honneur de la Vierge, que se renvoient, dans la vallée, une voix de femme et des voix de jeunes garçons. Ailleurs enfin, si le voyageur, défaillant et « le cœur gonflé de souvenirs », s'assied au bord de la route, c'est qu'un chant monte de la plaine, « un de ces chants curieusement étendus et lents, empreints d'une tristesse infinie... Oui, c'est bien la mélodie que j'ai entendue s'élever des olivaies des environs d'Assise ».

* * *

Dans Assise même, sur le terre-plein de l'église basse, un jour de juillet 1863 (il y aura bientôt cinquante années!), un jeune musicien, presque un enfant

encore, s'arrêta. Il revenait de Rome, de la Villa Médicis, ayant achevé « son temps » à l'âge où d'ordinaire les autres commencent à peine le leur. Un nom mélodieux, Paladilhe, était son nom. Il vit deux petites filles, pieds nus et cueillant des fleurs, dont elles formaient d'humbles bouquets, tout en chantant ce que là-bas on nomme un *stornello*. Elles chantaient d'abord à l'unisson; mais, à la fin de chaque couplet, elles divisaient leurs voix, et, chaque fois aussi, nommaient, invoquaient une fleur nouvelle. Le jeune passant nota leur chanson. Et voici que l'an dernier, étant repassé par Assise, il s'en est souvenu pour composer, un peu dans le même style, sur le texte fameux de saint François, le Cantique du Soleil.

C'est une mélodie, ou plutôt une mélopée très libre et coupée en strophes diverses. Chaque strophe comprend elle-même deux périodes : la première pour ténor solo, la seconde, à deux parties, pour deux groupes de quatre ténors. Mélopée encore une fois, à demi populaire et liturgique à demi, soumise au rythme plus qu'à la mesure, et dont chaque couplet s'achève par une espèce de simple mais harmonieux « déchant ». C'est peu de matière sans doute, mais c'est assez de beauté. C'est assez d'une ligne sonore, à laquelle, de temps en temps, une autre s'ajoute et s'enlace. La modicité de la forme, ou de la lettre, n'ôte rien à l'abondance, à la variété de l'esprit. Jamais deux de ces strophes ne se ressemblent. Autant l'une a d'éclat, autant il y a dans l'autre de douceur. Quand il célèbre le feu, « notre frère le feu, qui est beau, joyeux et fort », le chant se fortifie lui-même, il s'exalte, il se réjouit. Et si l'on songe que, pour rendre un peu de lumière à ses pauvres yeux aveuglés, François alors

était près de subir l'atroce morsure de la flamme, on trouve à cet éloge, à cette joie, un caractère d'héroïsme que la mélodie a bien su rendre. Elle a su, plus loin, bénissant « notre sœur l'eau », se faire, avec elle et comme elle, « humble, et précieuse, et chaste ». Sur le mot *casta* notamment, l'harmonie des deux voix est exquise. Enfin c'est aux deux voix, désormais unies par un contrepoint léger, quasi religieux, que sont confiées les deux dernières strophes, celles dont nous parlions plus haut et qui furent un jour, entre les citoyens d'Assise, médiatrices de paix, de miséricorde et d'amour.

Encore une fois, il faut peu de chose à la musique. Celle-ci, franciscaine par la tendresse, l'est aussi par le renoncement, par la sainte pauvreté. Dépouillée et nue, elle ne groupe jamais plus de deux notes ensemble, et les accords dont elle se compose ne sont formés que de deux sons. Mais ils suffisent; mais une harmonie en eux est contenue et cachée. « Note contre note », comme on dit à l'école; et c'est assez, pourvu, comme disait, je crois, le petit Mozart, pourvu que ce soit des notes qui s'aiment.

Elles s'aiment, ces notes-là, et nous avons nous-même plus d'une raison de les aimer. Une affectueuse dédicace les rend chères au disciple que nous fûmes, enfant, du maître demeuré notre ami. Manuscrites, inédites aussi, elles ne sont, elles ne chantent que pour nous. Alors nous nous sentons pareil au pèlerin d'Assise, à l'historien de François, écoutant une cantilène qui ressemblait sans doute à cette cantilène. Comme lui, nous nous revoyons sur les chemins d'Italie, de l'Italie franciscaine, et, « le cœur tout envahi de souvenirs, c'est tout un passé qui nous revient, à la fois doux et cruel comme tout ce qui est fini. »

* * *

Et nous nous écrions volontiers, avec M. Joergensen encore : « Italie, mon Italie, chère Italie, telle que je te vois, que je te sens, que je t'aime ! » Italie des oliviers et des cyprès, Italie des vieux cloîtres aux galeries ouvertes sur le ciel bleu, Italie mystique et sereine, Italie de saint François et de sainte Claire, un autre de nos musiciens, l'an passé, te rendit son hommage. Dans l'oratorio de Gabriel Pierné, c'est une belle chose aussi, lumineuse, resplendissante, que le Cantique du Soleil. Comme celui de Paladilhe, il déclame autant qu'il chante, il a le caractère d'une longue apostrophe et d'une improvisation passionnée. A chaque invocation de la voix, répond, en accords précipités, tumultueux, une acclamation de l'orchestre. Le tout respire l'enthousiasme, les souffles de la nature et le souffle de Dieu.

Mais le chef-d'œuvre de l'œuvre est le colloque, au soir tombant, de Frère François et de Sœur Claire. Dans l'ordre intime, intérieur, il n'y a rien, en musique, de plus réservé, de plus recueilli. Sans compter que le dehors même, le paysage, est indiqué d'une main légère, par des lignes, des teintes aussi douces que celles qui dessinent et colorent là-bas, à l'heure de l'*Ave Maria*, les monts et le ciel ombriens. Ici encore, des notes peu nombreuses, qui se suivent plutôt qu'elles ne s'unissent. Rarement l'une d'elles en attire, en appelle plus d'une autre à la fois. Mais alors, comme dit Boito, le Boito de *Falstaff*, en un sonnet exquis :

Allor la nota che non è più sola
Vibra di gioja in un accordo arcano,

et pour leur joie commune, et pour la joie de celui qui les écoute ensemble, c'est assez de leur couple harmonieux.

*
* *

Dans l'avant-propos de sa traduction française des *Pèlerinages franciscains,* M. de Wyzewa cite plusieurs strophes d'un petit poème, imité du Cantique du Soleil, et qui sert de prologue à l'ouvrage original, en langue danoise. L'auteur l'a nommé d'un nom latin : *Laudes Italiæ.*

« Béni sois-tu, Seigneur, pour la route blanche, blanche et solitaire, qui me conduit fidèlement jusqu'aux blanches cités des montagnes lointaines... Et béni sois-tu, Seigneur, pour les innombrables cités italiennes... pour Assise et Pérouse, et pour le petit village de la Rocca parmi les monts ombriens... Béni sois-tu, Seigneur, pour toute la terre d'Italie!... »

Et à notre tour, en finissant, nous dirons : « Comme pour l'eau, comme pour le feu, loué sois-tu, Seigneur, pour l'air que nous respirons, pour l'air dont nos paroles sont faites et dont sont faits nos chants. Et qu'ils soient loués tous les trois, le poète étranger et les deux musiciens de France, pour la poésie et pour la musique, et pour l'harmonie, dont la mémoire, et la figure, et la terre et le ciel natal du petit pauvre d'Assise ont été par eux enveloppés! »





LE CHEVALIER GLUCK

Mars 1913.

Nous pouvons nous le représenter sous plus d'un aspect.

Le voici d'abord, tel que Méhul enfant l'entrevit à la dérobée : non pas vieux, mais déjà mûr, d'une maturité vigoureuse ; en pantoufles et en caleçon, coiffé d'un bonnet de velours noir, vêtu d'une camisole d'indienne, tapant de toutes ses forces sur son clavecin et semblable à un furieux.

Un de nos confrères, et de ses récents biographes, M. Jean d'Udine, nous l'a montré tout autre et plus ressemblant à son génie. C'est en 1783, aux portes de Vienne, le châtelain de Berchtoldsdorf, un « grand vieillard vêtu d'un habit gris somptueusement brodé d'argent et se promenant, un jonc à pomme d'or à la main; sur la pelouse, l'été, quand le soleil, brillant comme celui de la Grèce, illuminait la campagne, il faisait porter son clavecin, et, la tête enflammée de champagne, le cœur tout rempli de ses personnages, il évoquait les prairies élyséennes, les jardins enchantés d'Armide, ou le temple d'Apollon, resplendissant de lumière ».

Enfin, c'est à peu près ainsi, en costume de gala et l'épée au côté, que, plus de vingt ans après sa mort, il

apparut un soir à ce rêveur d'Hoffmann. Il lui prit doucement la main et lui dit, avec un sourire étrange : « Je suis le chevalier Gluck. »

Chevalier, même de l'Éperon d'or, on voudrait le nommer d'un plus noble titre. Le musicien d'*Orphée* et d'*Alceste*, des *Iphigénies* et d'*Armide*, est de la race des héros, des rois, presque des dieux.

*
* *

Musicien de théâtre et de tragédie, musicien du verbe et par le verbe, musicien de l'antiquité, Gluck n'a pas été seulement cela, mais il a été cela surtout, et c'est avant tout ce qu'il faut dire de lui.

Quand Saint-Évremond, qui n'aimait pas la musique, écrivait : « Ce qui me fâche le plus de l'entêtement où l'on est pour l'opéra, c'est qu'il va ruiner la tragédie, qui est la plus belle chose que nous ayons, la plus propre à élever l'âme et la plus capable de former l'esprit, » il ne prévoyait pas que l'opéra deviendrait un jour, grâce au musicien d'*Alceste* et des *Iphigénies*, une aussi belle chose que la tragédie, étant la tragédie en musique, et que, l'ayant ruinée, en effet, il mériterait peut-être de nous consoler de sa ruine.

L'opéra de Gluck est tragédie et non pas drame, parce qu'il est une peinture musicale des sentiments et des passions, parce qu'il représente une action, aussi, mais tout intérieure, le drame, au contraire, figurant une action aussi, mais qui se passe au dehors. Ainsi l'*Iphigénie en Aulide*, celle de Gluck, d'après Racine, est celle de Racine, accrue, enrichie de tout ce que la musique apporte et comporte, de tout ce qu'elle est, comme agent et mode supérieur d'expression et d'émo-

tion. On peut, en comparant la tragédie littéraire avec l'autre , comprendre ce que Nietzsche a nommé la transmutation des valeurs : ici , la transposition d'un chef-d'œuvre poétique en chef-d'œuvre sonore.

Prenez seulement la première entrée de l'héroïne racinienne :

Je l'attendais partout, et d'un regard timide,
Sans cesse parcourant les chemins de l'Aulide,
Mon cœur, pour le chercher, volait loin devant moi,
Et je demande Achille à tout ce que je voi.
Je viens, j'arrive enfin sans qu'il m'ait prévenue,
Je n'ai percé qu'à peine une foule inconnue,
Lui seul ne paraît point.

Puis, lisez le même passage dans Gluck, et vous verrez tout ce qu'un peu, très peu de musique (une danse lente, un bref *arioso*), répand sur cette scène : quel flot de tendresse encore plus pure, plus mélancolique et plus pudiquement alarmée.

Ailleurs, l'air de Clytemnestre : *Armez-vous d'un noble courage* , dont les premiers mots sont presque transcrits de Racine, montrerait également quel surcroît d'énergie la poésie reçoit de la musique : de l'intensité des sons, du rythme, de l'orchestre qui devance la parole, puis la précipite, et la prolonge enfin après qu'elle s'est tue.

Gluck, le grand tragique, ne l'est pas seulement avec une constante noblesse , mais avec une pureté sans tache. Les « passions de l'amour », qu'il a toutes chantées, n'en furent jamais — si ce n'est une fois — les passions coupables. Et encore ! Il n'aura pas été damné, comme il le craignait, ou feignait de le craindre, pour avoir écrit *Armide*. Ailleurs, partout ailleurs, amour conjugal, filial, fraternel, que de chastes, que de saintes

amours ! On a fait grand bruit naguère autour d'une certaine symphonie appelée « domestique », et qui prétendait représenter la famille : le père, la mère et l'enfant. Gluck avait déjà dit là-dessus des choses plus simples, plus belles, et, même après M. Richard Strauss, l'auteur d'*Orphée,* d'*Alceste* et des *Iphigénies* reste le musicien « domestique » par excellence, le musicien de la maison et du foyer.

L'opéra de Gluck, disions-nous tout à l'heure, est tragédie, parce qu'il est une peinture musicale des caractères. La musique de Gluck donne la vie, une vie plénière, intégrale, aux personnages qu'elle anime. Mais, par moments, comme toute musique supérieure, elle les dépasse et les déborde, elle tend à l'infini. *Dove andrò senza il mio ben ?* « Où irai-je sans mon bien ? » Ainsi chante et pleure l'Orphée italien sur le cadavre d'Eurydice morte pour la seconde fois. Qu'importe alors que le rôle du poète de Thrace ait été chanté, et le puisse être, indifféremment, par un homme ou par une femme ? Qu'importe que cet amour et ce deuil sublime empruntent une virile ou une féminine voix ? Plus que conjugal ici, plus qu'humain et mortel, dégagé de toute figure concrète, de toute chair et de toute sexualité, l'amour s'élève, plus haut que l'attache à la créature, jusqu'au désir et au regret du bien absolu. « Où irai-je sans mon bien ? » Voilà le fond, ou plutôt la cime du sujet et du chef-d'œuvre. Que ce soit un époux ou une épouse expirée, que ce soit l'ivresse des sens ou celle du cœur, que ce soit un être, une croyance, un sentiment qui lui manque, c'est son bien que pleure l'âme qui le possédait et qui ne veut pas être consolée parce qu'il n'est plus.

* * *

Gluck est l'un des grands musiciens du verbe. C'est en faveur et au nom de la parole, c'est pour le rétablissement de ses droits dans la musique et sur elle, que la réforme de Gluck s'est accomplie. Tandis qu'un Mozart est de ceux — et le plus grand de ceux-là — qui voient dans la poésie la fille obéissante, un Gluck, avant et comme un Wagner, la tient pour la mère et la maîtresse de la musique. Comme un Wagner, avons-nous dit. Mais il faut s'entendre. Serviteurs l'un et l'autre de la parole, Gluck et Wagner ont des moyens différents, opposés même, de la servir. Le musicien de *Tristan* la commente par la symphonie, il la plonge dans un orchestre qu'il remplit et qu'il imprègne d'elle tout entier. Gluck, au contraire, la concentre en quelques notes de la voix; c'est de la parole seule et comme nue, qu'il sait obtenir, en son récitatif incomparable, toute l'expression, toute l'émotion, toute la beauté. Le récit d'Iphigénie, au premier acte d'*Iphigénie en Tauride,* et celui d'Iseult (premier acte de *Tristan*) fourniraient deux exemples insignes d'un principe unique, diversement appliqué. Les chefs-d'œuvre de la musique oratoire, ou du « parler en musique » (*favellar in musica,* disaient les créateurs florentins de l'opéra), nous les devons à Gluck. Il y a plus : autant que les mots, les noms mêmes qu'il a chantés, celui d'une Iphigénie, celui surtout d'une Eurydice, en ont gardé, vous le savez, un accent, une éloquence immortelle. Beauté littéraire et même littérale, beauté d'un genre (la tragédie) et beauté d'un langage (le français), Gluck a trouvé chez nous toutes ces beautés. Chez nous, il en a fait

une beauté musicale, également nôtre. Ainsi la tragédie lyrique de Gluck est le plus magnifique hommage que la musique étrangère, ou d'un étranger, ait jamais rendu non seulement à l'idéal, mais au parler de notre patrie.

* * *

Gluck est antique. Tout le monde a beau l'avoir dit, on est bien forcé de le redire. Gluck n'a rien de chrétien : l'opéra du dix-septième et du dix-huitième siècle appartient au paganisme. Le musicien d'*Orphée* et d'*Alceste* est un musicien grec. Il l'est à sa manière, non par la science, encore moins par l'archéologie, mais par l'instinct et le sentiment. Des formes, ou de la lettre, il ne pouvait rien savoir, mais il a deviné l'esprit et l'âme tout entière.

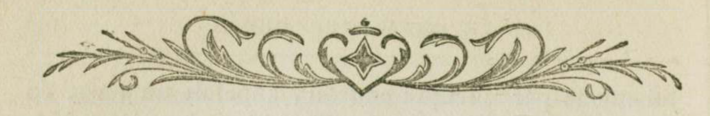
Entre le génie de la Grèce et la musique, il a créé des rapports ou des analogies profondes, et qu'il a fixées pour jamais. Plastiques entre toutes, les mélodies de Gluck ressemblent à des statues de marbre ou de bronze, placées en pleine lumière, et dont l'esprit, comme le regard, fait sans peine le tour. La musique d'aujourd'hui nous paraît souvent indéterminée, engagée de nouveau, et parfois plus qu'à demi, dans le bloc ou la gangue dont le sculpteur sonore, à grands coups, l'avait fait sortir.

Antique par la précision des formes, la musique de Gluck l'est encore, au fond, en ceci, que la douleur, la violence, même au paroxysme, n'y altèrent pas la beauté. « Mon ami, écrivait l'orageuse Lespinasse, mon ami, je sors d'*Orphée ;* il a amolli , il a calmé mon âme. » Elle disait vrai. Gluck est de ceux dont le pathétique ne touche point à ce que Gœthe, antique

lui-même par quelque endroit, appelait un jour, en parlant de son *Iphigénie en Tauride,* « le saint et inépuisable trésor du repos ».

Il ne s'agit, en ces quelques lignes, que de poser, pour ainsi dire, autour de la musique de Gluck, une espèce de décor littéraire. Un décor plastique vaudrait mieux. Il existe. Souffrez, en terminant, que je vous y renvoie. Un jour, un beau jour d'été, d'azur et de soleil, allez au Louvre. Entrez d'abord dans la salle des Houdon. Le vieux maître est au fond. Voici son front vaste, ses cheveux en désordre, son visage que la petite vérole a criblé, son air de grandeur et de fierté. Il est là, derrière sa svelte Diane, entre un Amour bouclé et une Douleur mignarde. Il les regarde et ne les reconnaît pas. Ce n'est pas son amour et ce n'est pas sa douleur. Puis, l'ayant vu lui-même, passez dans les galeries des antiques, et là, devant les stèles funéraires, parmi les effigies héroïques ou divines, souvenez-vous d'*Orphée,* d'*Alceste* et des *Iphigénies.* Alors il vous semblera que la vie est revenue en ces corps superbes, l'immobile beauté s'animera et les marbres chanteront.





LE CRÉPUSCULE D'UN ROMANTIQUE

Avril 1913.

Le soir de l'inauguration du Théâtre des Champs-Élysées et de la reprise à Paris — après soixante-quinze ans — de *Benvenuto Cellini*, les berliozistes, pendant les entr'actes, firent fête à notre distingué confrère M. Adolphe Boschot. Ils firent bien. Peu de jours auparavant, un volume, « un fort volume », de quelque sept cents pages, avait paru : c'est le dernier de la trilogie consacrée au musicien de la *Damnation de Faust* et des *Troyens* par le plus fervent et le mieux informé de ses admirateurs.

Le Crépuscule d'un romantique. Ce titre est bon. « Crépuscule » est seulement un peu faible, un peu calme, pour la tristese orageuse et la tragique horreur d'un semblable déclin. Mais « romantique » est le vrai mot, le mot nécessaire. L'auteur a bien fait de l'inscrire sur chacun de ces trois volumes, dont il n'est pas une page, presque pas une ligne, qui ne tende et n'arrive à le justifier. Que Berlioz d'abord ait été plus qu'un romantique : le romantique par excellence, le romantique en soi, le héros à qui rien du romantisme ne fut étranger, telle est l'idée maîtresse de tout l'ouvrage, et que l'ouvrage développe et vérifie. En outre, il n'est pas sans intérêt d'être conduit, sinon contraint, à trou-

ver dans un romantique, l'un des grands, sinon le plus grand des musiciens français. Enfin M. Boschot — et la chose était malaisée — a parfaitement su définir, au cours de ses trois volumes, le romantisme musical. Avec beaucoup de justesse et de précision, il a marqué les traits où se reconnaît, en musique, ou dans la musique, cette catégorie de l'idéal, ce mode ou cette mode de l'esprit. Et pour l'étude, non seulement de l'histoire, mais de la nature même de la musique, et de la nôtre, voilà des éléments précieux.

*
* *

Nous savons que notre confrère — lui-même l'ayant autrefois déclaré — n'est pas un auteur « à considérations ». La première page de sa préface, il y a de cela sept ans, respirait un certain mépris des idées générales, voire, en général, des idées. Biographe avant tout, rien que biographe, M. Boschot se flattait de ne nous proposer que des faits, et, les appuyant sur des preuves, de nous les imposer. Heureusement les idées, ses idées, sont quelquefois les plus fortes, et le critique — au sens le plus large du mot — brise alors le cadre que s'était tracé l'historien.

Ou plutôt l'histoire d'un génie, d'un artiste, se mêle alors à l'histoire d'un homme, l'enveloppe et la déborde. Et cette histoire, autant que l'autre, M. Boschot sait la comprendre et la raconter. Un jour, il nous montre Berlioz après les fêtes de Bonn en l'honneur de Beethoven (1845), « ivre-mort d'harmonie et las d'admirer », se retirant dans la solitude, au delà du Rhin, à Kœnigswarter. Et pendant le peu de jours que cette retraite dure, sous les mêmes arbres, au fond du même

vallon où Beethoven est peut-être venu s'asseoir, Beethoven, invisible et présent, parle, avec toutes ses voix, à Berlioz qui l'écoute. « Alors il se fit en Berlioz un travail profond, une germination inconsciente, aux résultats imprécis et lointains. Dans les documents, nulle trace stricte ; mais, çà et là, des signes épars. Quand on est habitué à lire dans l'âme de Berlioz, ce nouveau contact beethovenien prend une réalité incontestable, aveuglante comme l'éclair. » C'est ainsi, par une sorte d'intuition, que le critique et non plus l'historien reconnaît et voit, pour ainsi dire, opérer l'influence, et comme la grâce, de l'un des trois maîtres (les deux autres étant Gluck et Weber) que Berlioz a le plus passionnément aimés.

Ailleurs (à Londres, en 1851), Mozart, que Berlioz avait moins admiré jusque-là, se révèle à lui et l'éclaire. Dans un feuilleton qui n'a pas été recueilli, Berlioz écrit alors, à propos de la *Flûte enchantée* : « Pages merveilleuses... Cinq morceaux, cinq miracles... On est au seuil de l'infini. »

Voilà comment, dans la pensée autant que dans la vie de son héros, pas un courant n'échappe au critique attentif et sensible. Plus loin encore, c'est en psychologue avisé que M. Boschot analyse les sentiments partagés de Berlioz à l'égard de Wagner : admiration, mais réserve, surtout inquiétude; soupçon d'un idéal, nouveau comme son propre idéal, mais différent, supérieur peut-être; appréhension d'un génie frère du sien, mais frère ennemi en somme, apportant au génie rival moins de promesses que de menaces, plus d'ombres que de reflets.

Enfin, dans ce génie de Berlioz, M. Boschot a distingué les deux penchants : le romantique et le classi-

que, l'amour de Gœthe, et surtout de Shakespeare, que le seul amour de Virgile égala. Entre la *Damnation de Faust* et les *Troyens,* il se peut qu'on hésite, qu'on soit embarrassé de choisir et de conclure. Notre confrère a bien raison de se laisser deux fois charmer. L'abîme et l'asile l'attirent également. Au pied et jusque sur les pentes d'un volcan, il sait goûter le calme et la fraîcheur d'un bois d'oliviers.

Les pages consacrées à la *Damnation de Faust*, non pas à l'histoire de l'œuvre, mais à l'œuvre même, sont un modèle de critique : critique d'art et critique d'âme, j'entends celle qui signale et définit entre l'un et l'autre élément les rapports mystérieux et profonds. Rien que dans l'analyse de la fameuse *Invocation à la nature*, toute la psychologie de Berlioz, au moins du Berlioz romantique, est contenue. Pas de documents ici non plus, pas de faits, mais un exemple insigne du travail délicat, difficile entre tous, qui consiste à *parler musique,* à transposer les idées ou les sentiments de l'ordre des sons dans l'ordre des mots. Ce travail — depuis longtemps — est un peu nôtre, et, rien que de s'y essayer, nous savons ce qu'il en coûte. Notre confrère y a réussi plus d'une fois. Il pourrait faire sien le mot qu'on prête à Schumann, parlant aussi de Berlioz : « Sa musique est une épée flamboyante. Que ma parole soit le fourreau qui la garde. » Fourreau miraculeux, qui doit la garder, en effet, sans la cacher ni l'éteindre.

*
* *

Mais en ce dernier volume comme dans les deux autres, la plus grande part est laissée au récit de la vie. Est-ce bien « de la vie » qu'il faut dire ? Vous savez le

mot de Joubert : « On meurt longtemps. » A l'exception de rares et courts intervalles, cette période de l'existence de Berlioz ne fut en quelque sorte qu'une longue mort. Le chapitre final, qui raconte les six dernières années (1863-1869), est intitulé : *l'Agonie.* Le reste du volume, qui commence au mois de décembre 1842, pourrait porter le même titre.

De 1842 à 1869, Berlioz écrivit, en fait d'œuvres capitales, *la Damnation de Faust,* un grand *Te Deum, l'Enfance du Christ, les Troyens* et *Béatrice et Bénédict.* Il les écrivit, et quelquefois il réussit à les faire entendre; comprendre plus rarement, et moins encore admirer. L'étranger accueillit, applaudit même Berlioz; l'Allemagne, l'Autriche, la Russie, le traitèrent avec honneur; la France ne daigna pas, ou si peu! l'écouter. Épique par la grandeur, par la souffrance aussi, le destin de Berlioz a quelque chose de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* ensemble : de l'*Iliade,* les combats incessants, héroïques; de l'*Odyssée,* les courses vagabondes, les tempêtes, hélas! et surtout les naufrages. Luttes et défaites, espoirs trompés et vains efforts, romanesques, tragiques et quelquefois indignes amours; chagrins et deuil paternel; des excès, des travers et des ridicules même; le désordre matériel et moral, les travaux forcés du feuilleton; puis la pauvreté, la maladie, enfin la vieillesse, la solitude, la mort, le livre de M. Boschot forme comme un immense répertoire de toutes ces infortunes, un journal, ou plutôt, car pas un moment n'y est omis, un horaire de toutes ces douleurs. Ajoutez les épisodes les plus navrants et, de place en place, un portrait toujours plus sombre du martyr plus farouche toujours. Les annales de la musique et des musiciens de tous les temps et de tous les

pays n'offrent rien de comparable, pour le pathétique et l'horreur en quelque sorte sacrée, aux cent cinquante ou deux cents dernières pages de cette biographie. On sort d'une pareille lecture comme d'un cauchemar ou d'un cercle de l'enfer. Tout y appartient à la souffrance, à la révolte, au désespoir.

Maurice de Guérin parle, dans le *Centaure*, de cette volupté, qui n'est connue que des rivages de la mer, de renfermer en son sein une vie montée à son comble et irritée. Il semble que Berlioz, au contraire, ait trouvé je ne sais quelle joie, plus âpre et plus sauvage, dans l'expression, dans l'explosion incessante d'une vie non seulement irritée, mais exaspérée, et jusqu'à la fureur. Exaspération trop naturelle hélas! entretenue, accrue incessamment aussi par l'acharnement incroyable, contre son génie et contre lui-même, de l'ignorance, de l'injustice et du malheur.

*
* *

De tous les grands artistes, aucun ne fut plus que celui-là digne de notre pitié. Parmi les traits innombrables qui l'accablèrent et que relève son biographe, il en est qui vraiment percent le cœur. « Une nuit, a raconté Berlioz, j'entendis en songe une symphonie. En m'éveillant, le lendemain, je me rappelai presque tout le premier morceau... Je m'approchais de ma table pour commencer à l'écrire, quand je fis soudain cette réflexion : Si j'écris ce morceau, je me laisserai entraîner à composer le reste... » Alors, supputant l'inévitable dépense, les frais de copie et d'exécution, l'échec assuré de l'ouvrage, et les dettes, et la ruine : « Je me raidis contre la tentation, je me cramponnai à

l'espoir d'oublier... Le lendemain, tout souvenir de la symphonie avait disparu. »

Si la scène est vraie, avouons qu'il n'est pas de plus affreux suicide.

D'autres épisodes abondent, non moins atroces, tableaux ou récits de doute et de désespérance, de détresse, d'agonie et de mort. On éprouve, à la fin du livre, une espèce de courbature morale. On se redit les paroles d'un hymne sacré : « *Sat funeri, sat lacrymis*... Assez donné aux funérailles, assez aux larmes, assez aux douleurs. » Et puis et surtout nous sommes las du langage que ces douleurs empruntent : c'est le style du romantisme, et du plus emphatique, du plus exalté. Il n'en est pas dont se fatigue aussi vite notre compassion elle-même. Enfin, si dans l'expression, dans la forme du sentiment et de la passion, quelque chose est de trop, on souhaiterait, dans le fond, quelque chose de plus. Rien n'a manqué, disions-nous, aux douleurs d'un Berlioz, mais que disions-nous! Il leur a manqué Dieu, et les secours et les vertus que Dieu donne : l'humilité, le repentir, l'espérance invincible, et la force de lever en haut des yeux brûlés de larmes. Infortuné, deux fois infortuné Berlioz! On le plaint d'avoir souffert autant; on le plaint davantage encore de n'avoir pas mieux souffert.





LA COLLINE INSPIRÉE

(Impressions musicales.)

Mai 1913.

M. MAURICE Barrès écrivait dernièrement à quelqu'un : « Le moins musicien des hommes, j'adore entendre parler de musique. » C'était trop dire d'une part, et, de l'autre, c'était trop peu. M. Barrès, dans la *Colline inspirée*, a parlé de musique, lui-même, et en musicien. Il se peut que M. Barrès ignore tout de la technique et de la pratique musicale. Mais la nature, l'essence, l'âme enfin de la musique, il la connaît, il la comprend, il l'aime, rien n'est plus certain.

*
* *

On nous accusera peut-être de trouver partout de la musique. Aussi bien, où n'y en a-t-il pas? Le poète l'a dit : « Une voix est dans tout, un hymne sort du monde. » M. Barrès apparaît d'abord, en mainte page de son livre le plus harmonieux, comme un homme pour qui le monde sonore existe. Le monde sonore, avant le monde musical. Dans l'immensité de silence qui baigne la colline, il perçoit, il écoute « les appels d'un enfant, ou d'un coq, apportés de la plaine par le vent, le vol plané d'un épervier, le tintement d'un marteau qui, là-bas, redresse une faucille, le bruissement

de l'air ». Le vent, tout le premier, visiteur éternel des grands plateaux lorrains, a sa place dans le paysage et son rôle dans le récit. Enfin, lorsque M. Barrès nous parle « des accents d'une vérité universelle qui s'élèvent dans les airs quand le rossignol prélude », cela nous dit peut-être assez tout ce que « le moins musicien des hommes » sait entendre de musique, — et de quelle musique! — rien que dans le chant d'un oiseau.

La *Colline inspirée* abonde en images, en figures sonores. Le livre est tout entier vibrant. L'histoire, la nature même, ne prennent-elles pas une expression musicale dans des phrases telles que celle-ci : « Les souvenirs d'un illustre passé, les grandes couleurs fortes et simples du paysage, ses routes qui s'enfuient, composent une mélodie qui nous remplit d'une longue émotion mystique. » S'agit-il des quatre domaines où les frères Baillard avaient bâti, Flavigny et Mattaincourt, Sainte-Odile et Sion : « Quelles sonorités! s'écrie M. Barrès, ému rien qu'à ces noms, quelles sonorités pour un historien! » Et lorsque Léopold, l'aîné de la famille, évoque, aux heures de détresse, la mémoire de ces grands sites, autrefois glorieux, ils « lui semblent autant de violons, hier d'un chant magique, abandonnés sans voix sur la prairie ». M. Barrès a traité parfois de « châteaux de musique » les imaginations de ses héros. Le grand écrivain n'a pas dédaigné de se faire souvent lui-même l'architecte de ces burgs harmonieux.

*
* *

Surtout il a doué ses personnages d'une âme musicale et chantante. Il assure que les frères Baillard « étaient sensibles à la beauté des voix ». L'étrange,

plus qu'étrange sœur Thérèse aimait à se rappeler le temps où, « petite fille et bergère, gardant, avec une branche effeuillée à la main, ses vaches sur la prairie, elle chantait ses premières chansons ». Vintras enfin, le visionnaire et le thaumaturge, l'inspirateur et le pontife, ou, comme il se nommait lui-même, l'« Organe » de la secte, Vintras « chantait d'une voix pleine de magie ». Devant ses fidèles, spoliés et honnis, son chant n'était plus « qu'une cordiale tentative d'engourdir des douleurs ou des souvenirs »; mais il eût souhaité, rêvé de plus tragiques accents : « Un thrène où chacun de ses frères et sœurs apportât sa note de douleur et d'espérance. » Concerts insensés, qui, pour coryphée, avaient invariablement sœur Thérèse! Lorsque Léopold l'écoutait chanter les strophes d'un pauvre cantique, « il songeait aux prophétesses de la Bible, à Myriam, sœur de Moïse, qui fut une musicienne exaltée, chantant et menant, un tambourin à la main, le chœur les femmes dansantes ». A peine avait-il commencé de retentir, le chant de l'hallucinée, qu'une vertu sortait de lui, vertu funeste, contagieuse influence d'égarement et de folie. « Comme une action de grâce, le chant de Thérèse éclate pour annoncer à la sainte colline l'intervention mystérieuse du ciel; l'univers en est modifié. Une Saga du Nord raconte qu'une devineresse chantait à midi l'air de la nuit, et, si loin que son chant portait, les ténèbres s'établissaient. Ainsi de Thérèse : tant qu'elle chante et si loin que va son chant, Léopold est pontife et roi. »

Roi de contrebande, vous le savez, et pontife d'erreur. Quand approcha le terme de son usurpation et de son hérésie, alors, toute une nuit d'été, la colline fut témoin d'un suprême combat, intérieur et silencieux. D'un côté

priait le rebelle, et de l'autre ses légitimes vainqueurs. « Cette nuit de Sion formait un vaste drame musical, où, sur le fond d'un large motif de religion éternelle, se détachaient le chant catholique des Oblats et le thème de révolte de Léopold. » Ainsi M. Barrès emprunte encore au langage de la musique l'image dernière du conflit poignant, qui fait tout le sujet de son œuvre, entre une illusion passagère et la vérité qui ne passe point.

*
* *

Dans cet ordre des impressions et des analogies musicales, un chapitre essentiel est celui qui porte pour titre : *les Symphonies sur la prairie.* Ici la musique inspire, explique tout. Ici la musique est apparue à l'écrivain, au penseur, comme son interprète nécessaire et presque son unique recours.

Sur le sommet de la colline, théâtre autrefois de sa gloire, aujourd'hui de sa honte, le vieux Baillard, chaque dimanche, se plaisait à remonter. Là, dans le secret de son âme insoumise, le vaincu se donnait à lui-même, évoquant le passé, des concerts silencieux et vengeurs. « Sitôt que Léopold arrive sur les chaumes, c'est comme si, de toutes parts, se levait une assemblée de choristes. Le vent perpétuel, la plaine immense, les nuages mobiles, éveillent la grande voix de ses idées fixes. » Alors, il se redit tout bas les versets de l'Écriture attestant les promesses faites à Sion par Jéhovah. Même sans musique, les paroles du Psalmiste lui communiquent une sorte d'ivresse musicale. « La sonorité seule de cette syllabe de Sion suffisait à soulever son âme. » En lui, autour de lui, tout maintenant se fait musique. Idées, sentiments, souvenirs surtout, ne viennent ou ne revien-

nent à lui qu'en chantant. « Ces témoins, ces grandes symphonies, s'il avait su les recueillir et leur donner l'expression musicale (qui mieux qu'une autre leur eût, semble-t-il, convenu), le vieillard aurait pu, comme faisait Beethoven en tête de ses partitions, mentionner les scènes réelles et les jours de sa vie d'où elles étaient sorties. »

Voici que, de plus en plus, se pressent les comparaisons, les métaphores empruntées au langage musical. Pour le vieillard en proie à son délire, « il semble que le malheur ait été cette coupe magique, pleine de vertus, de chants et de prières, ce breuvage enchanté qui confère la possession des mélodies ». L'oracle, un jour, disait à Socrate : « Ne fais plus que de la musique. » M. Barrès, en de telles pages, ne fait guère autre chose. C'est la musique qui le porte jusqu'au sommet de sa propre pensée; c'est elle qui, d'un trait sonore, achève la description des lieux ou le portrait des héros. Voyez-vous, là-bas, ce vieil arbre, un poirier trois fois centenaire? C'est ici que Léopold, dans ses concerts du dimanche, « trouve le chant liquide, la cantilène la plus suave et la plus immatérielle. C'est ici qu'une mélodie s'élève de la masse symphonique. Le pontife franchit les degrés sur l'échelle invisible, et, de motif en motif, il s'élève au monde des esprits ».

C'est ici, dirons-nous à notre tour de la colline désormais célèbre, c'est ici l'un des lieux élus pour être le siège de l'émotion musicale autant que de l'émotion religieuse. Ici règne une vertu sonore. Ici jadis ont chanté des oracles. Oracles trompeurs, leurs chants n'étaient que mensonge, mais tout de même ils ont chanté.

*
* *

Le chant, au sens du mot le plus large, le chant des instruments ou celui de la voix, l'écrivain de la *Colline inspirée* en proclame, à chaque page, la toute-puissance. Il sait comme « le chant des orgues soutient une prose médiocre ». Mais il sait, en musique, ou de la musique, bien autre chose encore. « L'univers en est modifié, » disait M. Barrès parlant du cantique de sœur Thérèse. Et c'est beaucoup dire, de peu de musique. Mais ce n'est pas dire trop. Je crois au miracle de la devineresse, dont la sombre incantation changeait le jour en ténèbres. Mais il est aussi des voix et des mélodies de lumière, qui, de la nuit, savent faire le jour.

Vous plaît-il de sentir obscurément tout ce qu'un chant peut contenir du passé, de ses forces que l'on croyait mortes, et qui vivent encore, endormies seulement et prêtes à se réveiller ? Alors lisez et méditez cette phrase : « Ils ne reviendront jamais, les siècles de jadis ; mais ils sont blottis, tout fatigués et dénaturés, contre nos âmes, et que, dans un cri, dans un mot, dans un chant sacré, ils se lèvent d'un cœur sonore, tous les cœurs en seraient bouleversés. »

Rappelons-nous ici les paroles de Carlyle : « Allez assez profond, il y a de la musique partout. » M. Barrès aurait pu donner à son livre cette épigraphe. A des profondeurs où peut-être il n'était pas encore descendu, il a trouvé la musique. On pourrait se plaindre seulement qu'il l'ait associée à ce qu'il nomme lui-même « les extrêmes folies de l'imagination humaine ». Du moins il ne l'en a faite ni l'ouvrière ni la complice. Il a pris soin de ne pas la compromettre en cette ren-

contre. C'est à l'esprit seul qu'il a voulu l'unir, et non point aux égarements de l'esprit. Dans celui de ses ouvrages dont le sujet, ou, si l'alliance de ces deux mots est possible, dont la matière est le plus spirituelle, l'idée et la langue même de la musique s'est imposée à lui. Entre l'ordre de la musique et celui de certains sentiments, les plus profonds encore une fois et les plus mystérieux, il a reconnu le rapport nécessaire, il l'a manifesté, j'allais dire il s'y est soumis. En l'un des plus beaux passages de son livre, M. Barrès a parlé d' « un haut moment, un de ces moments sonores, où l'être le plus morne connaît, sent palpiter son âme ». Il nous plaît de finir sur ces mots. Que l'écrivain, le penseur, ait qualifié de « moment sônore » un de ces moments-là, c'est pour la musique un nouvel honneur. Il ne pouvait laisser indifférent, surtout ingrat, le plus humble des musiciens.





MAITRES ET SERVITEUR

Juin 1913.

Bach et Beethoven d'abord; après et, pour ainsi dire, entre eux, çà et là, Mozart et Schubert, Weber, Schumann et Chopin, Liszt, Berlioz et César Franck, sans oublier quelques vivants, tels sont les maîtres. Et le serviteur, admirable de fidélité, d'intelligence et d'amour, qui durant deux mois, chaque jeudi, vient de se consacrer et de nous convier à leur service, on l'appelle Édouard Risler. En vérité, ces huit séances formèrent comme une octave magnifique. L'entreprise en était hardie. Le succès en a surpassé l'audace. Ni plus ni moins qu'un Lemaître ou un Faguet, partant de Racine ou de La Fontaine, un Risler, faisant parler, chanter Bach et Beethoven, a rempli huit fois la salle du boulevard Saint-Germain. Dans l'ordre de la musique, de la vraie, la saison qui s'achève ne procura pas aux musiciens, aux véritables, une aussi haute, aussi profonde joie.

* * *

Bach et Beethoven ont fourni la majeure partie des programmes : Beethoven, avec les dix dernières sonates; Bach, avec le *Clavecin bien tempéré* tout entier. Ce recueil, on le sait, n'est composé de rien moins que

de quarante-huit préludes et autant de fugues, dans tous les tons. « Bien tempéré ! s'écriera quelque mauvais plaisant. Que serait-ce donc s'il ne l'était pas ! » Mais vous savez aussi que « tempéré » signifie conforme au « tempérament », par où l'on entend « la fixation des différences d'accords inévitables pour l'exercice de la musique, entre l'échelle acoustique et l'échelle musicale. » (Riemann.)

Le *Clavecin bien tempéré* et les sonates de Beethoven (les dix dernières surtout), c'est quelque chose comme l'Ancien et le Nouveau Testament, ou comme les deux hémisphères du monde sonore qu'est la musique de piano. Le grand pianiste en paraît aujourd'hui le maître souverain.

On a prêté ce mot à Beethoven : « La musique est esprit et elle est âme. » Entre Bach et Beethoven, on serait tenté de la répartir ainsi. Gardons-nous toutefois d'en conclure que la raison ne règle pas les sonates, et que le *Clavecin bien tempéré* ne connaît pas les raisons du cœur.

Cet ordre colossal qu'est le *Clavecin bien tempéré*, l'interprétation d'un Risler en a révélé tous les éléments, toutes les formes, toutes les puissances et tous les secrets. La tâche était, plus qu'une autre, malaisée. Sur le texte original, aucune indication, de nuance ou de mouvement, n'est marquée. Avec une insouciance hautaine, par une espèce de dédain ou de défi, Bach a livré son œuvre sans guide et sans défense à tous les hasards, fût-ce à toutes les injures de l'avenir.

Celles-ci ne lui furent point épargnées. Parmi ceux qui l'ont voulu traduire, combien sont-ils qui l'ont trahie ! Combien n'ont vu dans le *Clavecin bien tempéré* qu'un mécanisme, au lieu d'un organisme vi-

vant! Certes, à ces quarante-huit préludes et fugues, il n'est rien de supérieur, en aucun ordre de la pensée pure. Par l'abondance et la diversité, par la solidité aussi, par la profondeur des « idées » musicales, ce double recueil est quelque chose comme la « somme » de la musique entière. Tout l'élément rationnel, toute la vertu logique de notre art, y est rassemblée. Leibnitz a dit : « Il y a de la géométrie partout. » Il y en a dans le *Clavecin bien tempéré*, prodigieux répertoire de lignes, et de lignes de toute sorte, horizontales et verticales, les unes droites, les autres courbes, d'autres encore brisées comme les carreaux de la foudre; toutes originales et toutes belles, chacune l'étant de sa beauté propre, et, toutes ensemble, de l'accord, voire du conflit de leurs diverses beautés.

Parce que ces lignes, ces groupes de lignes, ces figures enfin, sont mouvantes, ne semble-t-il pas qu'il y ait, dans le *Clavecin bien tempéré*, même de l'astronomie? Nous dirions de cet univers sonore à peu près ce que l'auteur des *Sources*, le Père Gratry, disait de l'univers céleste : « Quand votre imagination se représentera l'ensemble des formes et des mouvements... quand vous verrez toute cette flotte de mondes voguer de concert et avancer dans le même sens... quand vous verrez ces alternances et ces vicissitudes... alors, s'il n'entre en votre esprit ni poésie ni philosophie, si, en face de ces caractères grandioses et de ces traits fondamentaux, vous écoutez sans entendre ni comprendre, alors! oh! alors, je vous plains. » Impossible, il est vrai, de ne pas comprendre un prélude, une fugue du *Clavecin bien tempéré* lorsqu'un Risler l'interprète. Il en découvre, en illumine l'ensemble et le détail, l'ordonnance, la hiérarchie et les lois; l'être (pourrait-on

dire du thème principal) et les thèmes accessoires, qui sont comme les accidents de l'être. En cet être surtout, non moins qu'un être de raison, le jeu de Risler nous découvre un être de sensibilité, de passion même. Pour nous désormais, ce n'est plus seulement d'une vie en quelque sorte cosmique, mais humaine, mais semblable à la nôtre, que le chef-d'œuvre le plus célèbre et le plus mal connu du vieux Bach est animé.

*
* *

Quelqu'un disait près de nous : « Après le *Clavecin bien tempéré*, la musique, toute la musique était faite. Il n'y avait plus qu'à s'en servir. » Dans l'ordre, en effet, des formes pures, de la multiplicité de ces formes et de leurs combinaisons, rien ne restait à créer. La nouveauté, l'avancement, ne s'est produit que dans le domaine ou dans la catégorie de ce que les Grecs appelaient l'*ethos* et de ce que nous pouvons, d'un mot plus large, nommer l'âme. Les sonates de Beethoven, les dernières surtout, nous apparaissent, après le *Clavecin bien tempéré*, comme un monde moral, encore plus que musical, démesurément élargi. C'est ce dont témoignerait d'abord un thème de Beethoven, par rapport à un thème de Bach; et puis, et davantage, le développement comparé de l'un et de l'autre. Plus logique chez Bach, et, chez Beethoven, plus pathétique est le progrès ou l'accroissement de l'idée. Enfin, c'est dans les sonates, et non dans le *Clavecin bien tempéré*, que cette idée soutient les plus rudes assauts, livre les combats les plus acharnés, remporte les plus glorieuses victoires. Beethoven, et non pas Bach, eût mérité d'être appelé par Carlyle, le

héros musicien. Cet héroïsme de Beethoven, où l'œuvre entier du maître se rapporte, il semble bien que, depuis la mort d'un Rubinstein, un Risler en soit l'interprète élu, j'allais dire consacré. Héroïque toujours, Beethoven a vingt façons de l'être : ici, par la violence et l'emportement au dehors; ailleurs, par la rentrée en soi, par la possession de soi-même dans la patience et par une poignante douceur. Pour tant de beautés, de vertus, et si diverses, le seul Risler trouve aujourd'hui les sons, tous les sons, tous les degrés et les qualités du son que le génie multiple du maître lui demande.

« Il manque de lyrisme, » assurait — autrefois — un de ses envieux. A vrai dire, et fort heureusement, il manque de ce lyrisme, tout extérieur et charlatanesque, qui se traduit en soupirs, contorsions et convulsions. Mais l'autre, le véritable, qui règne au dedans, et dont l'âme seule est transportée, celui-là possède l'artiste et l'inspire, sans l'égarer. Il a, celui-là, ses bases et ses bornes. Inséparable de la sagesse, il est la liberté, mais la liberté sous la loi. C'est le lyrisme des grands maîtres et de leurs dignes serviteurs. Fromentin, je crois, a défini quelque part le génie de Rubens — un lyrique peut-être! — « le bons sens exalté ». De l'œuvre de Beethoven et de l'interprétation de Risler, cela pourrait se dire aussi bien.

* * *

Berlioz était surtout, sinon seulement, un exalté. Nous en eûmes une preuve de plus, après bien d'autres, pendant la formidable, foudroyante exécution de la *Symphonie fantastique*, transcrite pour le piano par Liszt. Cette chose injouable est jouée rarement. Jouée

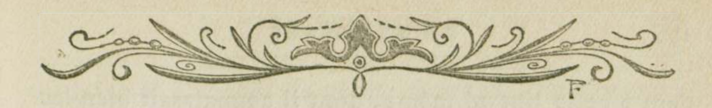
même ainsi, mais dépouillée du prestige, de l'illusion orchestrale, elle parut une chose indigente, nue et vide. En un prélude de Bach, — et nous ne parlons pas d'une sonate de Beethoven, — plus de raison, de beauté, de musique est contenu. Ainsi le vieil adage de Gœthe : « Le classique est sain, le romantique est malade, » se vérifie jusque dans l'ordre ou le règne des sons.

Au cours de ces huit concerts, la *Symphonie fantastique* fut un épisode extraordinaire, exorbitant. Mais d'autres intermèdes, comme les *Études symphoniques* de Schumann, eurent la même puissance, avec plus de mesure; d'autres enfin, un charme intime et reposant. A certaine Fantaisie de Schubert, le magnanime interprète de Bach et de Beethoven donna la grâce ingénue et la poésie ailée. Après Beethoven et Bach, on pourrait croire qu'il n'y a pas de véritable musique là où manque le développement de la forme, l'évolution logique et le style serré. Mais voici venir Schubert. Il nous rappelle aussitôt que l'art est plus divers et plus libre. Le caprice, comme la règle, a ses chefs-d'œuvre. La musique peut être légère et se jouer au dehors, sans aller jusqu'au fond. Schubert développe ou creuse rarement sa pensée. Mais parce qu'elle ne fait que paraître, et qu'elle passe, ce n'en est pas moins une chose délicieuse qu'une pensée de Schubert.

« Le monde comme représentation, » disait le philosophe allemand. Mieux que la philosophie, et sous tous les aspects, la musique nous représente le monde. Représentation logique ou rationnelle, représentation morale ou pathétique, remercions l'admirable artiste par qui l'une et l'autre viennent de nous être données. Nous avons essayé de dire avec quelle clarté et

quelle force ; tantôt avec quel charme, quelle poésie, et tantôt avec quelle magnificence. En toute carrière esthétique, celle du créateur et celle de l'interprète, pourvu qu'ils soient grands tous les deux, un moment arrive où toutes les facultés et tous les dons, les puissances de l'esprit et celles de l'âme, s'accordent, épanouies, dans une plénitude heureuse et dans une parfaite harmonie. C'est le moment de l'idéal. Il semble bien que, pour Édouard Risler, ce moment-là soit venu.





SAINTE-CÉCILE DE PARIS

Juin 1913.

Humble sœur de la basilique transtévérine, sous le vocable aussi de la vierge romaine, là-bas, à l'extrémité de Paris, dans le quartier populeux du Petit Charonne, une église de plus vient de s'ouvrir. Église ? Le mot est trop vaste. Une chapelle plutôt, une chapelle « de secours ». L'appellation est significative. Elle exprime bien la misère de la foule, ou du troupeau, et la charité du pasteur. En vérité, Son Éminence le cardinal Amette aurait pu choisir pour devise la parole de saint Jean, disant du Verbe : *Et habitavit in nobis*. C'est le vœu de notre archevêque, plus que son vœu, l'un de ses bienfaits, et non le moins insigne, de multiplier chez nous, chez les plus pauvres d'entre nous, les habitacles du Seigneur.

* * *

Inauguré le dimanche 8 juin, le sanctuaire de Charonne est peut-être, parmi les récentes demeures du Maître, la seule à laquelle des serviteurs du Maître, seuls, aient voulu travailler. Ils y ont réussi, grâce d'abord à la bienveillance d'un prêtre éminent, M. le curé chanoine Coriton, qui laissa libres leurs talents, se

fiant à cette liberté même, dont il connaissait bien les justes, les saintes lois. Ainsi la chapelle tout entière est l'œuvre exclusive de cette jeune et pieuse fédération ou confrérie d'artistes (j'aime mieux confrérie), qui porte — déjà haut — le nom, deux fois digne d'honneur, de Catholiques des Beaux-Arts.

Esthétiques ou religieux, elle a mérité d'illustres patronages. Des membres de l'Institut figurent parmi ses protecteurs. A deux reprises, le cardinal-archevêque a présidé la messe de *Requiem* qu'elle fait célébrer chaque année, en l'église Saint-Germain des Prés, pour le repos de l'âme de ses morts. Cet hiver enfin, M. René Bazin, à l'issue de leur banquet fraternel, saluait les Catholiques des Beaux-Arts en un langage dont chacun d'eux admira la noblesse et la généreuse émotion.

Artistes et croyants, il n'est rien ici qui ne soit l'œuvre de leur croyance et de leur art. Rien, sinon la bâtisse elle-même. Elle existait, et, faute d'argent, il a fallu s'en contenter. Elle n'était qu'un mauvais hangar et, plus précisément, un magasin à pommes de terre. L'adaptation des lieux, ou leur transfiguration, ne constitue pas la moindre originalité de l'édifice. Elle s'est faite avec simplicité, sans grands changements. Au dehors, quelques lignes retouchées, ajoutées, composèrent une façade plus que décente, agréable. Une croix la surmonte, que deux anges soutiennent. Le premier aspect ne laisse pas de surprendre, avant de charmer : religieux moins que rustique, il est un peu d'un chalet, ou d'une izba. Au dedans, on a conservé la forme, rectangulaire, et les dimensions de la salle. Celle-ci n'a rien d'une nef. On a vitré de verres blancs et jaunes (les couleurs du pape) le plafond horizontal,

et dallé le plancher de petits carreaux, polychromes avec discrétion. Les murs n'ont été revêtus que de badigeons harmonieux. Pour donner à des solives, à des fermes de bois, à de grossières consoles, un certain style, — vaguement russe toujours, — il a suffi de les tailler, ou de les découper, et de les peindre avec goût.

L'autel, ainsi qu'il convient, apparaît, dès l'entrée, comme le centre ou le cœur même du sanctuaire. Robuste, primitif à dessein, il consiste en une longue et large table de ciment incrusté de pierres ou de marbres, dure mosaïque où le bleu domine; massifs, écrasés, quatre motifs de même composition le supportent, représentant les quatre emblèmes évangéliques: l'aigle, le lion, le bœuf et l'ange. Au sommet, le tabernacle figure un petit temple, de matière et de couleur pareille. Sur la porte est empreinte, comme sur le voile de Véronique ou sur le suaire de Turin, la face même du Sauveur.

Derrière l'autel, et plus haut, s'étend au loin, clair comme une fresque et légèrement teinté de rose, un paysage parisien. Les deux collines sacrées, Sainte-Geneviève et Montmartre, s'y regardent et s'y répondent. Au premier plan, quelques types populaires animent le décor. Des silhouettes locales, fabriques, usines avec leurs hautes cheminées, le feraient trivial, si la douceur du ciel ne le faisait très pur, très serein et presque attendri. Appliquée à la muraille, une grande croix de bois domine l'horizon et paraît l'embrasser.

Ailleurs, voici d'autres images. Sur un seul rang, les médaillons des douze apôtres composent une frise de figures pensives et d'auréoles d'or. Une « Immaculée Conception », en robe de neige, est debout du côté de

l'Évangile. Du côté de l'Épître, Cécile a l'air d'une patricienne peut-être encore plus que d'une sainte.

A la parure du sanctuaire, les « Arts Mineurs », comme on les appelait jadis, et sans mépris, ont contribué. Avec le goût le plus délicat, verriers, ciseleurs du bois ou du métal ont achevé l'œuvre de leurs grands confrères. C'est une petite merveille de ferronnerie que la table eucharistique. Sur la partie plane, de distance en distance, le monogramme du Christ est découpé à jour. La grille est composée de minces faisceaux d'épis, debout entre des couronnes de raisins.

Un confessionnal, cette chose le plus souvent aussi lourde, aussi laide que ce mot, est ici une chose charmante, une cellule s'ouvrant dans la muraille par une porte à simple croisillon, qu'un linteau de briques surmonte. A côté, dans un retrait du mur, le pénitent s'agenouille. Entre le prêtre et lui, sur un pan coupé qui les sépare, au-dessus de figures symboliques, le mot PAX est sculpté dans un panneau de bois. De bois aussi, de bois blond, travaillé finement, les panneaux du Chemin de Croix ne portent que les chiffres des quatorze stations, fleuris de roses mystiques.

Il n'est pas jusqu'à la lumière qui ne soit ici distribuée avec art. Certains lampadaires sont de simples plateaux en losange, avec un fond de verre jaune et des rebords de fer ajouré. En avant et au-dessus de l'autel, une longue file d'ampoules de cristal, teintées de rouge, est suspendue. Pour la forme et pour la couleur, on dirait des larmes de feu. Çà et là, dans un coin d'ombre, une lueur brille et veille, derrière un écran léger. On se croirait dans la « Cité des Lampes », mais vraiment sainte, vraiment saine, où ne flotte aucun souffle impur.

Bassement raillé par le poète-musicien d'une œuvre récente, le vieil adage de Platon reprend ici tout son prestige. Non point assurément que dans l'œuvre collective de tant de jeunes artistes (épargnons leur modestie!) le Beau soit la splendeur du Vrai. C'est assez, pour leur honneur et leur louange, qu'il en soit partout, et presque dans le moindre détail, le signe sincère et le secours efficace, l'attrait et le symbole ingénieux.

*
* *

Au seuil de la chapelle, un haut-relief de grès représente sainte Cécile jouant de l'orgue, parmi des petits anges musiciens, dont les voix et les instruments l'accompagnent. Le groupe est noble, il est harmonieux. Au bas, on lit cette inscription : « A Pie X, restaurateur de la musique sacrée, et au peuple du Petit Charonne, les Catholiques des Beaux-Arts. » Belle, touchante et, souhaitons-le, bienfaisante dédicace! Elle unit, elle honore ensemble, par une commune et généreuse offrande, ce Pape et ce peuple que la haine impie s'efforce en vain de séparer. Puisse l'amour être le plus fort! On ne redira jamais trop la parole à nous adressée un jour par le Souverain Pontife : « Je veux que mon peuple prie sur de la beauté. » Le Saint-Père, ce jour-là, ne parlait que de musique ; mais, nous le savons, c'est à l'art religieux tout entier qu'il pensait. Il étendait au domaine esthétique sa volonté de « tout restaurer dans le Christ ». Cette volonté, ainsi entendue, il appartenait aux Catholiques des Beaux-Arts de s'en déclarer, de s'en montrer les serviteurs. Ils l'ont fait, et la chapelle Sainte-Cécile témoigne assez haut déjà du prix de leur service.

Dans une très sympathique étude, qu'il a consacrée dernièrement au livre généreux d'un officier catholique, *l'Appel des Armes*, de M. Ernest Psichari, M. René Doumic écrivait : « On commence toujours par se choisir un maître. » *In principio, et nunc, et semper*, c'est le Maître des maîtres que les ouvriers de Sainte-Cécile ont choisi. Ils ont orné la maison de Dieu pour y amener le peuple, ou l'y ramener, et pour l'y retenir. Ils ont fait à Dieu et au peuple le don magnifique et désintéressé de leur temps, de leur peine, de leur pensée, de leur jeune talent, interprète et pieusement complice de leur foi. Le peuple déjà, pour ne parler que de lui, paraît leur en savoir gré. Les petits, les humbles, ont senti la flatterie d'un tel hommage. L'autre dimanche, après les cérémonies de la dédicace, la foule s'écoulait, mêlant aux cris de : « Vive le Cardinal! » les cris de : « Vive le Pape! » De braves gens, des ouvriers pour la plupart, se félicitaient entre eux. Le mot vulgaire : « Ça n'est pas l'église de tout le monde! » était sur bien des lèvres. Mais tout bas, d'une voix émue, et qui n'était pas vulgaire, une vieille femme me dit : « Notre église, voyez-vous, elle n'a pas sa pareille. *C'est tout de sentiment.* »





LES FÊTES DE MIREILLE

Saint-Remy-de-Provence, 5-8 septembre 1913.

« En défeuillant vos rameaux, chantez, chantez, magnanarelles. » Cette fois, à l'appel de leur poète, les mélodieuses ouvrières n'avaient pas seules répondu. Pour honorer Mistral, Gounod et *Mireille*, il semblait que toute la Provence eût défeuillé ses rameaux et paré, de ses bouquets de fête, la petite ville exquise où, pendant trois jours, allait battre son cœur.

Les rues, ou mieux les allées de Saint-Remy sont de hautes et larges nefs de verdure. Des ormeaux, des platanes géants, en forment les piliers, que relient des guirlandes de feuillage. Chacun des troncs énormes a revêtu sa tunique, ou plutôt son corset de toile blanche, où des fleurs de toute espèce et de toute nuance tracent des inscriptions et des emblèmes, le chiffre de Mistral et de Mireille, celui de Gounod, voire les premières notes de la chanson de Magali. L'auberge où Gounod, il y a cinquante années, écrivit *Mireille,* s'appelle hôtel Ville-Verte. La ville se montre aujourd'hui plus que jamais digne de son nom. Sous la voûte des arbres, la chaussée des avenues elle-même verdoie, jonchée de branches de buis, de lavande et de romarin. Mais l'offrande embaumée n'a pas épuisé les trésors de la terre provençale. Chaque matin, autour de Saint-

Remy, j'ai vu des champs de verveines et de reines-marguerites s'étendre, pareils à des tapis de prière, entre les hautes murailles de cyprès, et la campagne envelopper la ville fleurie d'un ample manteau de fleurs.

*
* *

« Il m'a été très utile de voir, » écrivait Gounod, composant ici *Mireille* d'après nature. Pour les pèlerins aussi du cinquantenaire, la vision des lieux ne fut ni sans charme ni sans profit. Entre le sujet, ou le modèle, et l'œuvre, elle nous découvrit plus d'une rencontre cachée et d'un profond accord. Il est entendu que la partition n'égale pas le poème. Pour l'abondance, l'ampleur et la force, le Gounod de *Mireille* demeure au-dessous du chantre magnifique et virgilien qu'on pourrait nommer, comme Dante appelle Virgile lui-même :

Quella fonte
Che spande di parlar si largo fiume.

Mais du moins, et par plus d'un trait, poésie et musique se ressemblent. Pour n'être pas jumelles, elles ne laissent pas d'être sœurs. Autrement dit, la *Mireille* musicale est un peu comme un album d'impressions ou de croquis sonores d'après la *Mireille* poétique; esquisses délicieuses, et surtout — il y faut insister — esquisses fidèles, dont plus d'une contient et retient à jamais l'âme du pays et du poème en un raccourci mélodieux. C'est de cette fidélité que la représentation de *Mireille*, en pleine nature, a rendu témoignage. Elle a réuni dans une parfaite consonance le génie du poète, celui du musicien, celui de la terre et du ciel qu'ils célébrèrent tous deux. Ainsi l'humble vallon de Provence est

devenu pendant quelques heures un de ces lieux où souffle l'esprit, dont parle Maurice Barrès, un lieu trois fois élu, trois fois sacré. Nous avons écouté là des chants familiers à notre oreille, en respirant l'air même, cet air léger, cet air pur, dont ils furent naguère formés.

Ils sont purs comme lui. *Mireille* ne contient pas une phrase, pas une note sensuelle. Rien de plus ingénu que le duo fameux : *Ah! c'Vincent!* Rien, sinon la première phrase, non moins célèbre, de la magnanarelle : *Et moi, si par hasard quelque jeune garçon.* Avec cela, rien de plus noble, de plus tendre aussi; rien enfin de plus personnel et, dans la musique française, alors, de plus nouveau. Oui, cette partition est toute chaste, ainsi que ce poème. Gounod écrivait jadis : « Un jour, Maillane voudra dire Mistral comme les Charmettes ou Vevey veulent dire Jean-Jacques. » Mais, en disant Mistral, Maillane dit et dira toujours quelque chose que les Charmettes ou Vevey ne sauraient dire : la dignité de la vie jointe à la pureté de l'art.

En cette musique pourtant, l'âme de Mireille ne vit pas seule et n'est pas seule à se révéler. Au second chant du poème, Vincent donne à Mireille cette exquise louange : « Comme une libellule de ruisseau, ma sœur est encore grêle. Pauvrette, elle a fait en un an toute sa croissance. Mais vous, de l'épaule à la hanche, vous, ô Mireille! il ne vous manque rien. » Le texte de l'opéra ne reproduit pas ces galantes paroles, mais la musique, en un passage, nous y a fait songer. C'est à la fin du premier acte, sur ces mots de Mireille :

Adieu, Vincent, adieu, gentil vannier.
Viens m'aider à poser sur mon front mon panier.

La phrase mélodique est adorable : elle monte, puis redescend, élégante, sinueuse, arrondie. Par la grâce, en quelque sorte plastique, de son contour, elle évoque la silhouette même de la jeune fille, et lorsqu'elle s'acheva l'autre jour, aux sons d'une ritournelle digne de Mozart, dans un paysage grec, c'est une vierge de la Grèce, une jeune canéphore, que l'on crut voir, à pas lents, s'éloigner.

* * *

Le décor aussi, le décor naturel, quand vint la scène du petit pâtre, attesta la fidélité, la ressemblance des sons. Un instant le ciel devint sombre, et lourde la chaleur. L'orage menaçait au loin, sur Avignon. Dans l'air immobile s'éleva l'humble musette. Refrain de *pifferaro,* dit-on naguère, avec un peu de mépris. Peut-être, et même tant mieux, si, pour la beauté des lignes et des teintes, la campagne de Rome n'eut jamais d'égale et de pareille que cette plaine de Provence étalée sous nos yeux. Oh! l'expressive, la pittoresque cantilène, dont la ritournelle d'abord, puis la mélodie, accablée comme l'enfant lui-même, s'allonge, s'étire et s'endort. Puis Mireille survint, une autre, tout autre chanson aux lèvres : *Heureux petit berger!* La musique maintenant frémissait, vibrait d'un tintement de clochettes et d'un cri de cigales. Elle avait je ne sais quoi de transparent et de subtil. Encore chaude, elle ne l'était plus que d'une chaleur légère. Et même, par moments, une fraîcheur venait d'elle. Comme dans le poème, il semblait que sur nos fronts, trop brûlants tout à l'heure, Taven la sorcière eût appliqué son verre d'eau pure et que, dans le cristal qui guérit, eussent jailli les rayons charmés.

En vérité, rien ne manque à cette musique de tout ce qui fait le caractère de cette nature et de cette poésie; non, rien, pas même le surnaturel et le fantastique. Le tableau du Val d'Enfer et celui du Rhône sont comme parsemés de touches ou de taches de ce genre : danse, à la pointe des flots, des lutins et des trèves, psalmodie funèbre des trépassés, complainte mélancolique des pauvres mortes d'amour. C'est peu de chose que le petit rôle de Taven, mais c'est quelque chose d'étrange, où les notes vont autrement loin que les mots, dans le sens de l'ombre et du mystère. Au babil des magnanarelles, la vieille sibylle vient mêler soudain ses funestes oracles. « J'ai cherché, disait Gounod, j'ai cherché pour elle des harmonies et des timbres couleur chauve-souris. » Il ne les chercha pas en vain. La veille de la représentation, au crépuscule, j'avais été revoir les Baux et leurs escarpements terribles, où l'on dirait que Dante a pris l'idée et l'image des fosses de son *Enfer*. Le lendemain, à peine commençait la chanson de Taven : *Voici la saison, mignonne,* que, sous la mélodie enjouée, bienveillante en apparence, je surpris l'ironie, le sombre maléfice de l'accompagnement, et j'admirai comment, par la voix d'un pauvre instrument, d'un basson (car il n'y a rien de plus ici), toute l'âme d'un paysage grandiose et tragique peut chanter.

L'âme du peuple même, du peuple de Provence, chante parfois dans la musique de *Mireille*. Quelques-uns ne l'y ont pas entendue. Par exemple, ils ont accusé Gounod d'avoir gâté le thème populaire de Magali. C'est qu'alors ils n'ont pas bien comparé le motif original avec le duo célèbre qu'en a tiré, comme la soie du cocon, l'habile mais respectueux musicien. Gounod a

développé la mélodie primitive sans la dénaturer ni la contredire ; il n'en a rien déduit qui ne s'y trouvât en germe, en promesse. Elle a, grâce à lui, suivi le courant, les inflexions et les détours qu'elle ne demandait qu'à suivre. Par lui, sans effort ni contrainte, elle a passé de l'ordre de l'instinct et de la nature à l'ordre du style et de l'art. Aussi bien, chanson et duo n'ont point à redouter le voisinage l'un de l'autre, et, sous les étoiles de Provence, pendant les nuits de fête, c'était un plaisir d'entendre, également agiles, également limpides, se répondre les deux Magalis.

« Le musicien limpide, *lou musicaire linde.* » Mistral, il y a cinquante années, saluait de ce beau nom Gounod quittant Saint-Remy. C'est bien par sa limpidité, par sa fraîcheur, que la musique de Gounod, après un demi-siècle, a le plus ravi la foule accourue pour l'écouter. « Ah ! s'écrie l'amoureux Vincent, parlant de sa Mireille, ah ! dans un verre d'eau, en voyant cette grâce, toute à la fois vous l'eussiez bue. » On ne saurait inscrire une plus juste épigraphe sur les meilleures pages de la *Mireille* de Gounod.

***

Avec le tendre musicien, la pieuse Provence a voulu fêter le musicien religieux. Nous disons religieux, et non pas liturgique. La messe de Sainte-Cécile, exécutée le dimanche à l'église, avec orchestre et chœurs, ne permit pas de s'y tromper. Le digne curé de Saint-Remy s'excusa même d'enfreindre, pour un jour, les règles du *Motu proprio*. Pour un jour seulement, et quel jour ! Contraire à l'observance par le style, la célèbre messe parut du moins une fois de plus ce qu'elle

est au fond : conforme à la croyance et à l'amour. Dans le genre expressif, ou figuré, l'*Incarnatus* et le *Crucifixus* demeurent deux pages insignes, l'une par sa tendresse mystique, l'autre par sa dramatique terreur. Le *Sanctus,* avec ses triolets réguliers, semble suivre, imiter peut-être, le balancement des encensoirs. Et puis, à la flamme des cierges, dans leurs atours et sous leur petit diadème de fête, elles étaient si jolies, si décentes, les jeunes choristes, toutes filles de Provence, toutes sœurs de Mireille! Assises, étagées en hémicycle, elles formaient comme les pétales d'une immense fleur. Leur assistance était sans doute une faute, mais aimable, mais heureuse. *Felix culpa,* soupiraient tout bas les plus sévères, sentant faiblir en eux le courage de s'en plaindre et de la condamner.

Hors de l'église même, Dieu ne manqua point à ces journées. Partout, avec les couleurs françaises, les couleurs pontificales s'entrelaçaient. La foi catholique, la foi de Mistral et de Gounod, était, comme leur génie, à l'honneur. Ainsi toutes les puissances de l'esprit, de l'âme et de la nature conspirèrent à nous émouvoir. Le poète de *Mireille,* en son pays, dans le pays de son poème et de sa poésie, pleurant aux accents du musicien de *Mireille,* quel spectacle, hier! Et demain, toujours, quel souvenir! Déjà même il nous souvenait, à nous, qu'autrefois, sur notre jeunesse, Gounod avait daigné pencher son génie et son cœur. Mais plus loin, plus haut que notre humble passé, nous regardions, hôte pour un jour de la vieille terre gréco-latine, vers le passé de notre patrie, de notre parler et de notre race. Un souffle, un parfum de toutes nos origines, de toutes nos traditions, flottait et se respirait dans l'air. Le soir de ce glorieux diman-

che, après la représentation de *Mireille,* nous avions repris le chemin de la ville. Autour de nous, coiffés du feutre aux larges ailes, le trident au poing, caracolaient sur leurs cavales blanches les jeunes *gardians* de Camargue. *Nacioun gardiana,* c'est ainsi qu'ils s'appellent, fièrement. « Nation gardienne! » Celle qui le fut si longtemps ne le redeviendra-t-elle pas un jour?





LE CENTENAIRE DE VERDI

10 octobre 1913.

Voila cent ans qu'il naquit. Depuis sa mort, douze ans ne sont pas tout à fait révolus. Quatre-vingt-huit années, pour lui, ne furent point la vieillesse. On aimait d'espérer qu'il remplirait tout son siècle. Il était si vivant, et d'une vie dont ses œuvres suprêmes, ses deux chefs-d'œuvre, *Otello,* plus encore *Falstaff*, attestèrent au monde étonné l'accroissement sans exemple et le progrès inouï. Boito nous écrivait naguère, magnifiquement : « Nul n'a mieux compris, mieux exprimé que Verdi le sens de vivre. Il était homme parmi les hommes, et il osait l'être. On lui aurait offert d'être un dieu, il aurait refusé, car il aimait se sentir humain et vainqueur dans le cercle ardent de l'épreuve terrestre. »

Entre tous les grands musiciens morts, Verdi fut, avec Gounod, celui que nous avons connu le mieux et le plus aimé. Pour l'honorer une fois encore, il nous plaît de commencer par nous taire et par le laisser parler, nous parler. Nous vous prions seulement, en quelques-unes de ses paroles, de faire la part de sa trop indulgente amitié.

*
* *

« 10 décembre 1889.

« Oh! la belle lettre! La belle lettre que vous avez écrite à mon adresse!

« C'est dommage, seulement, que vous n'ayez pas eu dans les mains un sujet plus important. Quoi qu'il en soit, je ne m'en plains pas. Vous et tous les critiques peuvent parler de l'artiste comme ils veulent, mais je vous remercie de toute mon âme d'avoir eu des paroles si dignes et si nobles pour l'homme. Oui, j'ai la fierté et la conscience de n'avoir jamais... Je m'arrête. C'est de l'orgueil, vous direz. Non, c'est de la franchise, exempte de toute hypocrisie.

« Mille remerciements encore, et adieu. Tout à vous. »

« Milan, 9 février 1893.

« Je regrette que vous ne soyez pas ici ce soir. Peut-être vous y gagnez.

« Ce soir, donc, *Falstaff!* Je ne sais si j'aurai trouvé la note gaie, la note juste, et surtout sincère. Hélas! Aujourd'hui, on fait en musique des choses très belles, et en certaines parties (quand on ne va pas au delà), il y a un véritable progrès... Mais, en général, on n'est pas sincère, et on fait toujours comme son voisin... Mais ne parlons pas politique. »

« Milan, 12 février 1893.

« Comme pour *Otello,* le public a été indulgent pour *Falstaff.* »

« 18 novembre 1894.

« ... Vous n'avez qu'un tort, celui d'avoir parlé avec indulgence d'un compositeur que je connais, hélas! depuis bien longtemps. Mais j'ai trop d'intérêt à vous

absoudre d'un tel péché. Je vous absous donc et je vous remercie. »

Quelques mois plus tard :

« Et à présent que vous dirai-je des phrases... que vous avez bien voulu dire sur mon *Pancione* (Falstaff)? Vous me feriez rougir si, à mon âge, on n'avait pas la peau cuivrée. »

A côté de ces modestes, trop modestes remerciements, voici des considérations, ou, plus simplement, des aperçus esthétiques :

« On crie partout : *Le vrai! Le vrai!* et peut-être nous sommes (malgré nos richesses orchestrales et harmoniques) moins dans le vrai que les artistes d'autres époniques) moins dans le vrai que les artistes d'autres ques. »

. . . .

« Il faudrait pouvoir oublier mes quatre-vingt-deux ans en allant faire un tour à Paris, sans m'occuper de théâtre et d'affaires. Alors nous aurions le temps de causer à loisir de bien des choses, et, au besoin, d'en médire un peu.

« L'art sobre, l'art simple, vous arriverez à le voir. Il faut un peu de temps encore. Mais vous (moi, non!), vous le verrez infailliblement. C'est dans l'ordre naturel des choses.

. . . .

« *Le grand homme de demain,* dites-vous. Oh! sûrement il viendra, mais pas tout de suite. Avec la direction et les tendances actuelles, il reste encore beaucoup à faire avant qu'on soit rassasié de cette musique (elle paraît du moins telle à quelques-uns) si grosse, si gonflée, qu'elle crève et ne produit rien. »

Le temps passe et les dernières années approchent. Mme Verdi vient de mourir. A nos condoléances, le grand vieillard ne répond que ce billet, tracé d'une main qu'a fait trembler la douleur :

« 2 mai 1897.

« ... Pauvre maître! » Oui, pauvre, bien pauvre!! Après un demi-siècle de vie intime, je suis seul, seul, sans famille, dans un vide désolant... Et quatre-vingt-quatre ans! Merci de vos bonnes paroles. Plaignez-moi. Adieu. »

* * *

Mais ce Verdi n'est pas celui dont nous voulons aujourd'hui nous souvenir. Deux ans plus tôt, un matin de printemps, nous recevions du maître une autre, tout autre lettre, où semblait nous sourire l'heure et la saison dont parle Dante :

L'ora 'del tempo e la dolce stagione.

« *Oh gioja! Oh gioja! Oh gioja!* Rien ne pouvait nous être plus agréable que la nouvelle de votre chère visite.

« Vous à Sant' Agata!! Mais c'est merveilleux! Il faut que je vous dise en toute franchise qu'au milieu de ce désert vous ne trouverez ni splendeur de maison, ni beauté de nature, ni poésie, mais de l'affection et une cordiale amitié.

« Venez donc quand vous voudrez, et vous serez toujours tous deux les bienvenus.

« Nous vous tirons une profonde révérence, en attendant avec impatience le moment de vous embrasser tous deux. »

Un mois après, ce moment arriva. C'était au com-

mencement de juin 1895. « Ni beauté de nature ni poésie, » nous avait d'avance écrit notre hôte. Sévère pour le pays, il ne l'était pas moins pour lui-même. Nos souvenirs, fidèles après dix-huit années, et quelques feuillets d'un vieux cahier jauni, rendent un bien autre témoignage. Que de visions, que d'échos, de nature et de poésie, éveille encore en nous le nom seul de Sant' Agata! Entre Milan et Parme, dans les plaines de l'Émilie, c'était une villa grise et rose, avec un *cortile* intérieur, des terrasses, des arcades et des pavillons avancés, d'un rouge-brun. Peu d'horizon, à peine quelques échappées sur les montagnes lointaines; des prés, fleuris de bleuets et de coquelicots; autour de la maison, un grand parc, un lac et de beaux arbres : des allées de peupliers, des saules, pâles et tristes comme Desdemona. Nous arrivâmes à la fin de l'après-midi, par un temps sombre. Une paix infinie enveloppait la campagne et la demeure hospitalière. Pas d'autre bruit que l'aboi des chiens, une cloche éloignée et le pas lourd des troupeaux regagnant les étables. Je me souviens aussi des cygnes sur l'eau brune, des faisans dans une volière, et de la nuit, devenue bleue, où le rossignol chanta sur un magnolia. Peu de musique, d'ailleurs, hors le chant de l'oiseau. Aux visiteurs de son domaine, Verdi, qui s'appelait lui-même *un paesano,* parlait beaucoup moins de ses opéras que de ses bœufs, de ses moutons et de ses chevaux.

Un peu de musique pourtant, et même assez, une fois, pour nous donner le regret, presque le remords, d'avoir souhaité de l'entendre. Un jour, un dimanche, nous avions prié Verdi, peut-être avec trop d'insistance, de nous conduire à Roncole, son village natal, pour nous montrer la maison et l'église de son enfance. Il se

défendit longtemps, mais il finit par se rendre, et nous partîmes. Je vois encore la route, entre les prairies en fleur, Busseto, avec ses vieux murs de brique debout sur l'herbe, et la citadelle, où se rencontrèrent jadis le pape Paul III Farnèse et l'empereur Charles-Quint. Des paysans, des paysannes coiffées de mouchoirs jaunes ou rouges saluaient le maître. A Roncole, c'était l'heure des vêpres. Nous entrons dans l'église. L'orgue préludait, un malheureux petit orgue, essoufflé, chevrotant. Bientôt, à la lueur des cierges, entre les paupières du vieillard devenu subitement très pâle, nous vîmes des larmes briller. Pauvre instrument, que joue un gamin du village, assis devant un clavier, non pas sur un banc ordinaire, mais dans une sorte de tiroir! Un autre enfant l'a joué naguère, il y a près de soixante-dix ans, et l'on raconte qu'un jour ce qu'il jouait fut si beau, que le souffleur, pour mieux entendre, brusquement s'arrêta.

« Je vous en prie, sortons! » murmure le maître à notre oreille. Plus bas encore, il ajoute : « Elle fut dure, ma jeunesse. » Nous remontons en voiture. Une paysanne ferme la portière et nous crie, dans un sourire : « *Evviva Verdi!* Mais lui, tout le long du chemin, demeura silencieux et pensif. Et nous comprîmes, un peu tard, que dans le souvenir, dans la contemplation et, pour ainsi dire, dans la complaisance de lui-même, il regrettait, par modestie, que nous l'eussions plongé.

*
* *

Il vivait, encore une fois, il vivait d'une vie généreuse, ardente, mais sans jamais se regarder vivre. Surtout, à la conscience de son génie il en joignait toute la fierté,

sans nul orgueil. Jaloux de son indépendance, il n'estimait et ne respectait rien chez les autres autant que la liberté. En 1869, un critique italien reçut de lui ce billet : « Je vous sais beaucoup de gré de votre réserve pendant mon séjour à Milan. Comme vous deviez écrire un article sur mon opéra, il était bon que vous ne fussiez influencé ni par une poignée de main, ni par une visite faite ou reçue. »

Et nous aussi nous connaissons un critique, celui-là venu de France, que Verdi, la veille d'*Otello,* s'excusa pareillement de ne pas recevoir encore. Il le pria d'attendre quelques jours, et nous trouvâmes qu'à tous deux une telle excuse, pour de telles raisons, faisait le même honneur.

Tout était grand chez ce grand homme, le cœur autant que le génie, sinon davantage. On sait le nombre et la magnificence de ses dons. Avec cela, tout était délicat, tout était exquis. Rien de ceux qu'il aimait ne lui était étranger : rien de leurs joies ni de leurs peines, de leurs sentiments ni de leurs pensées, je dirais presque de leur conscience même. A Milan, du temps d'*Otello,* nous allions souvent, un ami et moi, passer quelques heures dans le salon d'une illustre et séduisante comédienne. Chaque soir nous ramenait à la table du maître, et je l'entends encore nous demander, avec un sourire indulgent, paternel : « Voyons, pendant cet après-midi, qu'avez-vous fait de vos âmes? »

De son âme à lui, jusqu'à son dernier jour, Verdi ne fit rien que de très noble, de très haut, et surtout de très fort. La force fut peut-être le signe par excellence de ce caractère autant que de ce génie : une force qui se déployait également dans la douleur — rappelez-vous tant d'opéras tragiques — et (songez à *Falstaff*) dans

l'allégresse et le rire. Aussi, pour le louer, pour le représenter dignement, il ne faudrait que des paroles fermes et de fières images. A Milan, dans l'asile fondé par lui pour les musiciens pauvres, monument de sa charité plus que de sa gloire, il est enseveli sous une table de bronze. Elle a la forme d'une croix large et courte, que borde, ou plutôt qu'enserre étroitement une guirlande de chêne. A cette mémoire convient la matière et l'ornement de ce tombeau. Dans les jours anniversaires où nous sommes, nous aurions souhaité d'y porter encore une fois l'hommage de notre admiration et de notre amitié. Quels mots alors eût tracés notre main sur le registre funèbre? *Veglio onesto* peut-être; ou bien: *Guarda quel grande che viene,* ou enfin : *O anima lombarda, Come ti stavi altera!* Et cela mesure bien la grandeur de Verdi, que, pour l'attester dignement, parmi tant de paroles, et de Dante, le seul embarras soit de choisir.





MUSIQUE DES MORTS

2 novembre 1913.

Souvenons-nous des morts aujourd'hui, même en musique ou par la musique. Elle qui les honora de tant de chefs-d'œuvre, il convient qu'elle leur renouvelle ce matin son hommage, et qu'une offrande sonore, parmi tant d'offrandes fleuries, soit, en son nom, portée à leurs tombeaux.

La musique et la nuit, ces deux sombres déesses.

C'est un beau vers de Mme de Noailles. La poétesse eût aussi bien pu nommer ensemble la musique et la mort. Elles sont également compagnes et sœurs également. Elles le furent partout et toujours. Aucun siècle, nul peuple, ne célébra de funérailles silencieuses. Rappelons-nous, sans remonter plus haut, la jeune morte de l'Évangile, que ressuscita le Sauveur. Pour elle déjà « les musiciens et les joueurs de flûte étaient arrivés ». *Pifferi, cembali, timpani,* dit et chante un autre texte, profane, que le texte sacré nous remet invinciblement en mémoire. On connaît la célèbre « Sicilienne » de Pergolèse : « *Tre giorni son che Nina.* Il y a trois jours que Nina sur sa couche est gisante. Fifres, cymbales, timbales, éveillez ma Ninette et qu'elle ne dorme plus. » Trois jours! Quel long, quel effrayant sommeil! Les paroles, il est vrai,

ne parlent que d'une endormie. Mais la musique n'aurait pas cet accent douloureux, déchirant, d'aubade funèbre, si ce n'était une morte qu'elle pleure, qu'elle appelle, et que peut-être, en sa folie, elle ne désespère pas d'éveiller.

Plus on considère, plus on parcourt le royaume de la musique, et mieux on y mesure la place, la gloire et la beauté de la mort. Comme la chambre ensanglantée par l'implacable reine de Juda, « de morts et de mourants la *scène* était remplie ». Elle l'est encore, la scène lyrique, et le sera toujours. Depuis Eurydice, non pas seulement celle de Gluck, mais celle de ses lointains devanciers, les créateurs de l'opéra d'Italie, jusqu'aux Iseult, aux Brunnhilde, aux Sapho, que de sublimes trépas! Et que serait-ce donc, à tant d'héroïnes si l'on ajoutait tant de héros!

*
* *

Passée, présente ou prochaine, la mort plane sur le théâtre de Gluck. Elle en est la reine et la déesse. Au seuil du premier chef-d'œuvre du maître, parmi les cyprès et les lauriers, quels gémissements la perte d'une épouse arrache à la foule! A l'époux quels sanglots et quels cris! « *Eurydice! Eurydice!* » Gluck est incomparable pour mettre dans un seul nom, dans un de ces beaux noms grecs, tant de souffrance, de grandeur et de majesté. Voilà bien le cimetière qui mérite, qui réclame aujourd'hui notre première halte et nos premiers hommages. Sans doute nous n'y trouverons pas, nous chrétiens, le signe de notre foi et de notre espérance; mais, entre tous les asiles de la mort antique, aucun ne vit et n'entendit jamais plus de douleur devenir plus de beauté.

Il en est un autre, bien différent, où nous vous prions maintenant de nous suivre. Un orgueilleux tombeau s'y dresse, portant un homme de marbre. Si nous ne fûmes pas les témoins du trépas d'Eurydice, le Commandeur est tombé sous nos yeux. Mais, parce qu'il a péri dès les premières scènes du drame, nous ignorons tout de sa vie. Il n'est pour nous qu'un figurant, qu'un inconnu. Sa mort n'achève, ne couronne pas, comme fera celle de Don Juan tout à l'heure, ou, plus tard, celle de Siegfried, un héroïque ou fabuleux destin. Pourtant, il a suffi de quelques mesures à Mozart pour donner à cette mort obscure et presque anonyme la simplicité, mais la grandeur et l'horreur aussi, de la commune mort. Ce n'est pas tout : la sublime lamentation de doña Anna vient ajouter encore à cette beauté funèbre, et la dépouille et la mémoire paternelle reçoivent du deuil filial un surcroît de noblesse et d'honneur.

Mais dans la scène du cimetière, en attendant celle du festin, où triomphera la justice divine, la mort n'est pas encore la plus forte. Elle prend patience, elle se réserve, sûre d'avoir enfin son heure. Aux répliques d'outre-tombe elle prête sans doute une surnaturelle, une terrible solennité ; mais autour de ce peu de notes ténébreuses, les notes, les traits lumineux se pressent et se jouent. L'orchestre surtout n'est que mouvement, esprit, allégresse. Avec, ou malgré cela, nul soupçon d'irrévérence, encore moins de sacrilège. Il ne fut accordé qu'au seul Mozart de toucher ainsi aux choses les plus graves, les plus sacrées, avec des mains aussi libres, mais aussi pures que celles d'un enfant. Devant la mort et devant ce mort, c'est la vie qui l'emporte. Sans contrainte et sans honte, elle s'é-

gaye et rit, elle chante, elle court. Familière, immortellement jeune, elle semble obéir au précepte de Gœthe : « En avant, en avant par-dessus les tombeaux! »

*
* *

Poursuivons notre mélodieux pèlerinage. D'autres sépultures, moins anciennes et moins illustres, ne sont pas indignes de nous arrêter et de nous émouvoir. Non loin de Burgos et du cimetière que don Juan profana, dans un village de Castille, à l'ombre d'un cloître, il est une pierre où récemment une jeune femme en deuil, le jour même des Trépassés, vint s'asseoir. Pilar était son nom, et l'œuvre dont elle était l'héroïne s'appelait la *Habanera*. Le drame lyrique de M. Laparra, nous l'avons dit naguère, méritait une meilleure fortune. La scène du cimetière est parmi les visions et les échos que réveille en nous le jour où nous sommes. Il y avait là des souvenirs, des regrets et des rêves, une grande mélancolie, une douleur apaisée et des accents et des harmonies funéraires, mais si calmes, si pleines et si profondes, qu'à les entendre on soupirait tout bas avec le poète : *Oh! l'herbe épaisse où sont les morts!*

C'est aussi tout bas, — en commençant, — puis tout haut, à pleine voix et d'une voix déchirante, qu'il faut relire aujourd'hui l'admirable *lied : Au cimetière*, de MM. Jean Richepin et Gabriel Fauré. Il se compose de deux strophes élégiaques, séparées par une dramatique antistrophe. Tristes sans violence, les unes pleurent ceux dont la terre a reçu la dépouille et garde le paisible sommeil. L'autre, éperdue, à demi folle d'épouvante, évoque les cadavres engloutis et roulés sans

fin par les flots. Et, tour à tour, les deux pensées, les deux images, remplissent la musique et nous-mêmes de la douceur et de l'horreur de la mort.

Vous plaît-il d'en goûter seulement la douceur? N'allez pas jusqu'au cimetière. Demeurez à l'église, et, pour tous ceux que vous aimez, demandez le repos. *Requiem!* Aujourd'hui, c'est la prière par excellence. Mais que ce ne soit pas celle de Mozart : elle n'est pas la plus tendre, la plus parfaite qui soit sortie de son cœur. Encore moins celle de Berlioz, emphatique et démesurée.

Ici-bas, tous les hommes pleurent
Leurs amitiés ou leurs amours.

Que les jeunes hommes, pleurant leurs jeunes amours, écoutent chanter en leur mémoire le *Requiem* si touchant, si frêle et si délicieusement féminin de M. Fauré. Mais, jeunes ou vieux, il est un autre *Requiem* où nous pouvons trouver tous, n'en déplaise à nos petits maîtres, de belles pages funèbres. C'est l'œuvre du grand Italien dont le mois qui vient de s'achever a marqué le centenaire. « Verdi! nous diront-ils, un violent, un brutal, » s'ils n'ajoutent pas : « Un barbare! » Ceux-là sans doute oublient — à moins qu'ils ne l'ignorent — le poème de douceur et d'agonie qu'est le prélude du dernier acte de la *Traviata*. Le personnage de Desdemona leur serait-il également étranger? Ils négligent bien autre chose encore. Non plus pour une mourante, mais pour les morts, pour tous les morts, le maître du *Requiem* à la mémoire de Manzoni peut nous apprendre comment il faut prier. Ni la tendresse ni la suavité même ne manque à cette messe mortuaire. On y trouve indiqué plus d'un « état d'oraison ». *Recordare, Jesu pie!* Je sais peu de plus humbles, de plus

amoureux recours à la mémoire et à la piété de Jésus. Mais j'en connais un plus grave, plus original aussi : c'est l'*Agnus Dei* pour deux voix de femmes à l'unisson. L'intonation, la ligne mélodique, enfin et surtout la cadence, rien ici que de très simple, en même temps que de très mystérieux. Et tout y est d'une telle paix, d'une telle sérénité, qu'en murmurant la supplique exquise, on croit moins implorer le repos et l'attendre, que déjà le posséder, en jouir d'avance et pour jamais.

* * *

« *Leurs amitiés ou leurs amours...* » A la mémoire d'un ami, un musicien qu'on peut nommer encore parmi ceux qu'on appelle « jeunes », M. Max d'Ollone, a composé des pages émouvantes. Ce sont les premières et les dernières, les dernières surtout, d'un recueil, ou, comme on dit volontiers, d'un « cycle » de *lieder* malheureusement inégaux : *In memoriam,* d'après Tennyson. Taine estimait le poème anglais « froid, monotone et trop joliment arrangé ». Arrangée elle aussi, en ses moins bonnes parties, la musique française le serait plutôt péniblement. Le milieu de l'œuvre n'est qu'embarras et contrainte. Comment se peut-il alors que le reste, sans être banal — il s'en faut — ou seulement trop facile, soit si naturel, si libre et si spontané ! Nous ne sommes plus au cimetière, ni même à l'église, mais dans la solitude et le recueillement de notre chambre, dont l'auteur de l'*Imitation* nous conseille de fermer quelquefois la porte sur nous. C'est là qu'il convient aujourd'hui de méditer une musique dont l'intimité, l'intériorité, fait le prix. Calme et sans passion, elle n'est que d'amitié,

non d'amour, mais de l'amitié la plus profonde et la plus désolée. Lisons le premier de ces *lieder*, et puis, négligeant ceux qui suivent, le dernier. L'un, morne et sombre, n'appartient qu'aux regrets et à la douleur. L'autre est tout à l'espérance. Peu de mots, très peu, le composent. *Les morts ne sont pas morts. Ils vivent.* Telles sont, notées avec force, avec certitude, les paroles finales. Un épilogue expressif, une sorte de symphonie pour piano, les commente, où le sentiment s'épanouit et flotte longuement, à la manière des parfums. Essayons de nous en imprégner et de le retenir. Et quand les dernières harmonies seront éteintes, alors, si peut-être le souvenir d'une amitié, qui fut douce comme elles et comme elles n'est plus, nous traverse le cœur, alors, devant le double mystère de la musique et de la mort, nous sentirons s'éveiller en nous l'obscur désir des larmes.





LA MESSE DU SOUVENIR

Novembre 1913.

C'EST la messe que, chaque année, pendant le mois de novembre, — le mois des morts, — les « Catholiques des Beaux-Arts » font célébrer à la mémoire des artistes défunts. Pour cette commémoration pieuse, ils ont choisi l'église Saint-Germain des Prés. Mainte raison la désignait à leur choix. L'antiquité du sanctuaire et sa beauté, les souvenirs qu'évoque le nom seul de la docte abbaye, voilà pour le passé. De notre temps, Saint-Germain des Prés est la paroisse de l'Institut et de l'École des Beaux-Arts. Ses murs enfin portent un noble témoignage du talent et de la foi d'un grand peintre chrétien.

Le 20 novembre dernier, à l'appel de leurs jeunes camarades, les artistes avaient répondu en grand nombre. Les places réservées aux membres de l'Institut ne sont pas demeurées vides. Fidèles à de chères et glorieuses mémoires, des parents, des amis étaient aussi venus. Quant à la foule qui remplissait l'église, recueillie et reconnaissante, elle semblait demander pour de tels morts la lumière éternelle, *lux perpetua*, dont elle avait, par eux, souvent entrevu quelque rayon. En échange, en remerciement de leurs chefs-d'œuvre, elle apportait ses prières. Un jeune Bénédictin rappela du

haut de la chaire que toute œuvre d'art digne de ce nom répond *Amen* à l'œuvre de Dieu. Jamais assemblée ne parut mieux disposée à comprendre cette correspondance sainte. Aussi bien on avait souhaité, ce matin-là, qu'elle fût partout manifeste, et jusque dans le détail, visible ou sonore, de la pieuse cérémonie, il y eut quelque beauté. D'abord, on avait épargné à l'architecture et aux peintures de l'édifice leur habituel autant qu'affreux revêtement. Nulle draperie ne cachait les formes et les couleurs. Plus discret, le deuil de l'église était aussi de meilleur goût. Autour du catafalque, on avait semé des chrysanthèmes d'un violet pâle, fleurs sans tige ni feuillage, simples corolles posées à plat sur les degrés, comme les roses que nous vîmes, un matin d'été, devant l'image de sainte Cécile, au fond des catacombes romaines. Au-dessus du cénotaphe, un haut baldaquin s'élevait et retombait en plis légers. Partout, sur le drap ou le crêpe noir, les « motifs », au lieu d'être d'argent criard, étaient d'un jaune éteint, non moins funèbre. Jaunes aussi les cierges, plus sveltes et plus effilés que de coutume, et, sur la chasuble romaine du célébrant, jaunes enfin les traits minces de la croix.

Quant à la liturgie musicale, rien n'en gâta la pureté. Le silence même de l'orgue, momentanément hors d'usage, ne fit qu'ajouter au sérieux et à la tristesse des chants. Une fois de plus apparut l'éminente dignité des deux formes par excellence de la musique d'église : la mélodie grégorienne et la polyphonie vocale. On comprit une fois de plus que l'une et l'autre conviennent seules, d'une étroite et profonde convenance, à cet objet surnaturel que Dom Pothier a si bien défini : « la partie affective de la prière ». Les « Petits chan-

teurs à la croix de bois » commencèrent par entonner, sur un vieux timbre grégorien, le cantique : « *Ubi caritas et amor, Deus ibi est.* Là où sont la charité et l'amour, Dieu est aussi. » Le plus bel orchestre, accompagnant ces mots de la plus belle symphonie, les eût imprégnés de moins de douceur et de tendresse que ne fit l'unisson un peu timide, un peu tremblant, des voix enfantines. Le *Sanctus* palestrinien de la messe *Æterna* parut admirable d'éclat triomphal, et la désolation, le dénuement du *Libera* liturgique, nous fit souhaiter avec une ardeur nouvelle que le temps des absoutes à grand tapage, mélodramatiques et théâtrales, désormais fût passé.

* * *

Cependant, le souvenir, l'âme peut-être des maîtres disparus, flottait sous les voûtes, pour eux harmonieuses. Nous songions surtout, est-il besoin de le dire, aux grands musiciens morts et à la mort des grands musiciens. Vers ceux que nous avons connus, que nous avons aimés, allait notre première pensée, pour eux montait d'abord notre prière. De nobles figures nous revenaient en mémoire. C'était Verdi, pleurant un soir à côté de nous, dans l'église de son village natal; Verdi, qui, par son testament, ne demanda pour ses funérailles qu' « un prêtre, un cierge, une croix » ; Verdi, qui, de sa main mourante, serra la main d'un prélat debout à son chevet, sourit, puis ferma les yeux pour toujours. C'était Gounod, par nous si longtemps chéri d'une presque filiale tendresse; Gounod croyant, Gounod mystique, dont la vieillesse apaisée vit s'accomplir cette prophétie d'un saint évêque qui l'aimait : « Je

sais ton âme par cœur : ce n'est qu'en Dieu qu'elle peut se reposer et fleurir. »

Dans l'œuvre d'un Wagner, sinon dans sa vie et dans sa mort, qui fut soudaine, Dieu n'a pas tenu peu de place. Oh ! je sais bien qu'un jour il écrivait à Liszt : « Quant à ton christianisme, je n'en fait pas grand cas. Celui qui a triomphé du monde ne doit pas vouloir conquérir le monde. » Et Liszt lui répondait seulement, sans désespérer de le convertir : « *Fiat pax in virtute tuâ.* » Ce vœu liturgique, ce vœu de paix, et de la paix divine, les plus belles pages de *Tannhæuser*, de *Lohengrin* et de *Parsifal* attestent qu'il ne fut pas formé en vain. « *Heureux celui qui croit, heureux celui qui aime !* » chantent les voix des enfants sous la coupole du Montsalvat. Purement palestriniens, leurs chants rendent hommage non seulement à nos mystères de foi et d'amour, mais à l'une des deux formes sonores que notre Église estima toujours dignes entre toutes de les exprimer saintement.

Ainsi les harmonies mêmes par Wagner empruntées aux maîtres de la prière nous servirent à prier pour Wagner en ce jour.

L'ombre aussi de Beethoven, ou son âme, nous était présente avec le souvenir de son heure suprême. Quand le médecin l'avertit qu'elle était proche, il la voulut sanctifier. « Émouvant spectacle, a très bien écrit M. d'Indy, l'un de ses derniers et non de ses moindres biographes, émouvant spectacle, en vérité, que celui de l'auteur de la Messe en *ré* donnant au monde l'exemple d'une mort chrétienne. » Ses amis le virent joindre les mains et recevoir dévotement l'extrême-onction et le viatique. « Merci, monsieur le curé, murmura-t-il, vous m'avez apporté la consola-

tion. » Puis, à la lueur des éclairs, au fracas de la foudre, ce fut l'agonie, une agonie terrible, et la mort.

Le jour de la pieuse commémoration, qui donc eût oublié devant Dieu le musicien qui, plus que tout autre, par la double pureté de l'âme et du génie, mérita d'être appelé divin! Beethoven eut les funérailles d'un héros; les obsèques de Mozart furent d'un pauvre. Malade de chagrin, sa femme ne put y assister, et, comme il neigeait, ses amis ne le suivirent pas jusqu'au bout. Son corps fut déposé dans la fosse commune. Quelques jours après, sa femme vint et questionna le fossoyeur. Il répondit qu'il ne connaissait pas ce mort. Prions pour Mozart à l'église; au cimetière, nous ne saurions où ployer les genoux.

Prions pour Haydn, qui mourut en chrétien, en patriote, en fidèle sujet de son maître, ne répondant au bruit de nos canons victorieux que par ces incessantes paroles : « Dieu sauve l'empereur François! » Que notre prière aujourd'hui soit, comme celle du poète, « la prière pour tous ». Et, cependant, parmi tant d'illustres trépassés, il en est dont le trépas nous émeut et nous attendrit davantage : tel ce délicieux Pergolèse, qui mourut à vingt-cinq ans sur les bords enchantés de la mer napolitaine, exhalant son dernier soupir dans le dernier et douloureux tercet de son *Stabat Mater*.

Plus loin, portons encore plus loin nos souvenirs et nos vœux. Qu'ils aillent jusqu'aux vieux maîtres, religieux entre tous, qui naguère ont créé pour l'Église les chants et la beauté même de cet office funèbre. Sur le mode palestrinien, prions pour Palestrina, mort saintement entre les bras de saint Philippe de Néri, qui l'aimait. Enfin, que tant de mélodies grégoriennes,

admirables et tant de fois séculaires, intercèdent encore aujourd'hui pour leurs auteurs oubliés, inconnus.

*
* *

Dans une belle étude sur le *Purgatoire* de Dante, un des trois ou quatre grands critiques du siècle dernier, Emile Montégut, se demandait avec une généreuse tristesse : « Toutes ces âmes avec lesquelles le poète s'entretient, où sont-elles maintenant ? Ont-elles achevé de gravir la montagne de purification et sont-elles entrées enfin dans le sein de Dieu ? Si elles n'ont pas achevé de gravir la montagne, combien lente aujourd'hui doit être leur ascension ! Bien des siècles se sont écoulés déjà depuis que le poète les visita... Il y a longtemps qu'à leurs souffrances est venue s'ajouter la douleur de sentir qu'aucun secours ne leur venait plus de la terre. Si elles ont encore besoin de prières, où peuvent-elles en trouver ? »

Pour leurs compagnons et pour leurs maîtres disparus, pour les plus fameux de ces maîtres et surtout pour les plus lointains, pour ceux dont les noms, si ce n'est les œuvres, ont péri, les « Catholiques des Beaux-Arts » ont éprouvé cette noble et charitable inquiétude. Afin d'y répondre et de l'apaiser, ils ont institué la « Messe du souvenir ». Par elle, « à tout le moins une fois l'an », des âmes illustres, peut-être souffrantes encore, trouveront des prières. Elles achèveront ainsi plus vite l'ascension expiatoire, et peut-être aussi Dieu permettra que pour leur mériter la lumière éternelle, leur génie, s'il le faut, supplée à leurs vertus.



L'ÉCOLE BUISSONNIÈRE

L'ÉCOLIER — à cheveux blancs — de cette aimable école n'est autre que M. Camille Saint-Saëns. L'illustre musicien a réuni sous ce titre les idées de tout genre, les souvenirs de tout âge qu'il a fait lever, pour ainsi dire, en battant les buissons qui bordent le chemin, déjà long, de sa vie.

« Un enfant très délicat, dont l'existence était précaire : les médecins n'en répondaient pas. » L'auteur de *Samson* assure qu'il fut cet enfant à l'âge de deux mois. Il y a de cela soixante-dix-huit ans. Si les médecins ne répondaient pas alors de M. Saint-Saëns, il s'est chargé, depuis, de répondre aux médecins. Après avoir été, de très bonne heure, un enfant prodige, il se devait et nous devait d'être un étonnant vieillard. Il a déjà commencé. Plaise à Dieu qu'il continue, et longtemps!

Composé d'articles très courts et très variés, le dernier volume de M. Saint-Saëns est quelque chose comme un carnet de voyage, de ses voyages non pas autour de sa chambre, mais à travers le monde : le monde extérieur, ou géographique, et l'autre, celui de la pensée, des arts et des sciences mêmes.

Dans les pages finales de son livre, intitulées *Fantaisies scientifiques*, le grand artiste cède la parole, ou la plume, au savant. Celui-ci ne craint pas d'aborder

l'étude des phénomènes ou des forces de la nature. Tantôt il nous parle de la vapeur et tantôt de l'électricité, voire du pétrole. Sans inquiétude sur l'avenir de la houille, la disparition probable, voire prochaine, du fer, ne laisse pas M. Saint-Saëns indifférent. L'optique, et spécialement la question du mirage, l'intéresse fort. Il a même fait à ce sujet des observations dont les maîtres de la science ont reconnu la valeur. Mais surtout il témoigne pour l'astronomie d'un goût, d'une passion véritable. Son illustre confrère et devancier Gounod lui ressemblait en cela. Je me souviens qu'un jour d'été, qui devait être celui de notre dernière rencontre, j'allai voir, en sa villa de Montretout, le musicien de *Faust*. C'était peu de semaines avant sa mort. Il avait passé la nuit précédente, au moins une partie de cette nuit, à l'observatoire de Meudon, en compagnie de son illustre ami Janssen. De ses yeux et de ses discours émanait, jaillissait vraiment de la lumière. Il décrivait avec enthousiasme les splendeurs sidérales : les planètes, les constellations, et ces millions de feux, si blancs, si purs, qu'en les voyant il avait cru, dit-il, « assister à des premières communions d'étoiles ». Voilà sans doute une image, et peut-être même une idée, qui ne viendrait pas à M. Saint-Saëns. Le mysticisme, on le sait, n'est pas beaucoup son affaire. Mais, dans un autre langage, il exprime quelquefois pour les astres une admiration, presque une tendresse pareille. Quant à la métaphysique, l'auteur d'un petit volume déjà ancien, *Problèmes et Mystères*, nous en tient quittes cette fois. Tout au plus, dans un article intitulé *Maïa*, semble-t-il incliner, avec les Hindous, vers la théorie de l'illusion universelle et du doute méthodique à l'égard du témoignage de nos sens.

Le sens musical au moins, chez l'auteur de *Henry VIII*, continue de nous paraître indubitable. On sait qu'il s'éveilla de bonne heure. Pour M. Saint-Saëns comme pour Grétry, plus tôt même, car c'était « en revenant de nourrice », l'une des premières joies et des premières leçons de musique fut le chant de la bouilloire. Il ne dit pas « le chant », mais « la symphonie », et il a raison. Ailleurs il écrit encore ceci : « Les rapports successifs (entre les sons) étant plus facilement saisis (que les rapports simultanés), les auditeurs qui, soit par leur nature, soit par leur éducation, n'ont pas une réceptivité musicale complète, ne goûtent que la mélodie. » A peine sevré, le petit Saint-Saëns n'était déjà plus de ces auditeurs-là. La première fois qu'on lui mit sous les yeux, et sous les doigts, un morceau de piano composé pour les enfants et, comme tel, purement mélodique, il refusa de le jouer, déclarant avec mépris : « La basse ne chante pas. »

En ce livre où le grand musicien parle surtout de la musique, il ne pouvait guère parler de la sienne. Heureusement il en parle tout de même un peu. A défaut de l'éloge, il nous en fait quelquefois l'histoire, il nous en raconte les origines ou les occasions. On rapporte que Rossini, consulté par le vieil oncle, un peu nigaud, d'un jeune benêt de compositeur, sur la meilleure façon de s'y prendre pour écrire une belle ouverture, aurait répondu ceci : « En écrivant l'une des miennes, j'étais entouré de quelques imbéciles, qui faisaient un vacarme de tous les diables. Je ne doute pas qu'en réunissant plusieurs de ses amis, monsieur votre neveu ne se place dans les conditions où je me suis alors trouvé moi-même. »

Les œuvres d'un Saint-Saëns ne pouvaient assuré-

ment naître ainsi. Mais rien n'étant négligeable de ce qui les touche, nous ne sommes pas fâchés de savoir, entre autres détails, que *Proserpine,* histoire d'une courtisane italienne, fut composée en partie à Florence, parmi les souvenirs des Médicis, en partie à Chaville, en la seule compagnie d'une chatte; et que l'admirable et vraiment antique récit de *Phryné : Un soir, j'errais sur le rivage,* est sorti, comme Aphrodite elle-même, qu'il évoque et qu'il glorifie, des flots harmonieux de la Méditerranée.

Quand on dit de M. Saint-Saëns — et l'on ose à peine le redire encore — qu'il est un génie classique, peut-être le dernier des nôtres, on entend par là que dans son art l'intelligence ou la raison occupe une place éminente. Sensées, raisonnables avant tout, ses idées ou ses principes le sont, comme ses chefs-d'œuvre. On pourrait même lui reprocher de réduire un peu trop, en théorie, la part et le rôle de la sensibilité. « La musique est esprit et elle est âme, » a dit Beethoven. D'après M. Saint-Saëns, elle est, avant tout et plus que tout, esprit. En outre, et comme les autres arts, elle se suffit à soi-même, elle n'existe qu'en soi. Purement intellectuelle, elle n'est faite ni pour exprimer ni pour émouvoir. M. Saint-Saëns en veut à certain conférencier d'avoir dit un jour : « Là où il n'y a pas d'émotion, il n'y a pas de musique. » Si nous ne reconnaissons pas tout à fait le mot, nous croyons connaître le conférencier. Et sans doute il allait trop loin. « On aurait pu lui citer, observe M. Saint-Saëns, bien des morceaux de musique dont toute émotion est absente, et qui n'en sont pas moins beaux, d'une beauté purement esthétique. » Mais, d'abord, on peut se demander s'ils sont bien, ces morceaux-là, parmi les plus beaux de la musi-

que. En outre, de ceux-là mêmes, est-il absolument certain que toute expression au moins, sinon toute émotion, soit absente? Enfin — et ceci n'est pas le moins curieux — il arrive à tout moment que M. Saint-Saëns le premier, pour louer, commenter ou seulement définir telle œuvre ou chef-d'œuvre de la musique, se voit en quelque sorte contraint de recourir à des images, à des locutions, à des comparaisons tirées de l'ordre expressif ou sentimental. Il écrira, par exemple, à propos de la salle du Conservatoire : « Qui n'y a pas entendu l'*allegretto* de la symphonie en *la,* ne sait pas quelles fibres secrètes, dans les profondeurs de l'âme, le célèbre poème peut faire vibrer. » Ailleurs, il a qualifié de « fleur printanière » le second morceau de la deuxième symphonie. Plus loin, prenant avec un noble courage la défense de Meyerbeer, il regrette de ne plus entendre, dans le trio final des *Huguenots,* les six harpes d'autrefois, dont « la sonorité remplissait la salle d'un nuage d'or ».

Contre le théoricien de l'insensibilité musicale, ou de la musique insensible, la musique même du grand musicien fournirait l'argument le plus fort et la plus éloquente de toutes les protestations. Ne juger, n'admirer l'œuvre d'un Saint-Saëns que du point de vue de la raison pure, ce serait la méconnaître au moins à demi. L'âme a ses droits sur elle. Aussi l'auteur de *Samson,* voire celui de *Henry VIII,* n'est pas le dernier, ici même, à les proclamer et à les soutenir. Quand il nous parle du livret de *Henry VIII,* lorsqu'il en étudie les personnages, avec leurs sentiments et leurs passions, il n'entend ou ne sous-entend pas, j'imagine, que de toute cette humanité, de toute cette vie, sa musique, insoucieuse, encore moins incapable, n'ait

rien voulu, rien pu traduire. Si M. Saint-Saëns alla chercher un soir, au bord de la mer, l'admirable cantilène de *Phryné*, c'est que pour la trouver là, dans le murmure des vagues, il comptait non seulement sur son intelligence ou sa raison, mais sur sa sensibilité de musicien. A la musique alors, à sa musique, il aurait pu dire, et nous lui disons, nous, ce que Musset disait naguère à la nature, expressive, émouvante elle-même :

> Si vous n'exprimez rien, qu'avez-vous donc en vous
> Qui fait bondir le cœur et fléchir les genoux ?

Classique encore une fois, gardien jaloux des traditions et des lois éternelles, M. Saint-Saëns écrit au seuil de son livre : « On ne trouvera pas ici mon opinion, souvent demandée, sur une nouvelle école musicale, connue de tout le monde, et qu'il est inutile de désigner plus clairement. Cette opinion, je ne saurais la donner, car je n'en ai aucune à ce sujet. » D'abord, est-ce bien sûr ? Et puis cette opinion, pour n'être point énoncée ici, n'est-elle pas aussi connue que cette école même ? École de ténèbres et d'ennui, école pédantesque et stérile, qui, sous des noms et des formules diverses, ne produit le plus souvent — les annales de notre moderne musique en témoignent — que des œuvres égales entre elles par le vide et par le néant.

« J'ai toujours exécré la tyrannie. » Il est bon que cela soit dit aujourd'hui, même en musique, ou de la musique. « Aujourd'hui, à la tyrannie de la Forme a succédé la tyrannie de l'Informe; aux règles élaborées peu à peu par une patiente évolution de trois siècles a succédé la négation de toute règle; la voix, instrument divin, miracle de la nature, est devenue chose vile, méprisable, *res nullius;* les accords dissonants, condi-

ment précieux, sont devenus le pain quotidien, arrosé, en guise de vin, avec du vinaigre et des liqueurs fortes... »

Lisez toute cette page, et bien d'autres, çà et là, qui lui ressemblent. Elles sont d'un sage, d'un maître. A son école à lui, fût-elle buissonnière, on apprend, on rapprend mainte vérité. Dans ses leçons, rien d'aride, rien de ténébreux, ou seulement d'obscur. Il n'y a pas de fumée sans feu, dit un proverbe. Heureusement il y a quelquefois, chez nous, en France, du feu sans fumée. C'est de ce feu-là que brille et brillera longtemps encore, s'il plaît à Dieu, l'esprit de M. Camille Saint-Saëns.





UN MUSICIEN DU SECOND EMPIRE
JACQUES OFFENBACH[1]

MUSICIEN du second Empire, Jacques Offenbach, est-il besoin de le déclarer? n'en fut pas *le* musicien. Nous ne saurions l'étendre en quelque sorte à toute son époque ou réduire celle-ci tout entière à lui seul. La période qui dura de 1852 à 1870 a connu d'autres gloires musicales. Elle a vu l'éternelle jeunesse d'Auber, la maturité de Gounod et la vieillesse de Berlioz. Une chose du moins est certaine : c'est que l'opérette, dont Offenbach a été le maître par excellence, naquit et vécut sous l'Empire. Elle fut un article de Paris, et du Paris impérial. *Orphée aux Enfers* et *la Belle Hélène, la Grande-Duchesse* et *Barbe-Bleue* sont les exemplaires les plus éclatants — la remarque est de M. Jules Lemaître — du seul genre dramatique relativement nouveau qu'ait produit la seconde moitié du dix-neuvième siècle, la première moitié ayant inventé le drame romantique. Et ce genre a fait la joie d'une génération insouciante sans doute, pour son malheur et le nôtre, mais gaie, mais spirituelle et brillante. Joie frivole et peut-être funeste : elle eut une petite part en nos immenses malheurs. Pourtant, n'attendez pas que

1. Conférence prononcée à la *Société des Conférences* les 21 mars et 13 avril 1910.

j'entre, à propos de l'opérette d'Offenbach, ou contre elle, en des scrupules pudiques, encore moins dans les transports d'une pharisaïque indignation. J'aurais quelque peine à flétrir la corruption de l'Empire au nom de la pureté républicaine. D'aussi près que j'y regarde, je ne vois rien dans tout ce que ce temps-là put railler, au théâtre et par la fiction, que notre temps n'ait offensé d'une autre manière, et plus grave, par des actes et dans la réalité.

Serait-ce le moyen âge et la royauté? *Barbe-Bleue* assurément témoigne à leur égard d'un respect mitigé. Mais je me suis laissé dire qu'en certains livres ou manuels de notre temps, cette époque et cette institution étaient traitées sans bienveillance. Depuis les plaisanteries, en somme assez anodines, qu'on a tant reprochées à la *Grande-Duchesse*, l'armée, hélas! a souffert d'autres attaques, et les fameux couplets : *Ah! que j'aime les militaires!* ont fait place à des refrains encore moins respectueux. Enfin, sous l'ancien régime, les auteurs d'*Orphée aux Enfers* et de la *Belle Hélène* se moquèrent des dieux. Mais c'était les dieux du paganisme. Et M. Jules Lemaître encore d'observer, à propos de Meilhac et Halévy et de leur répertoire : « Il n'y a que notre sainte religion qui s'en tire les braies nettes. Et c'est sans doute pour les récompenser de cette réserve, et aussi pour s'amuser, que le ciel les a faits académiciens. »

Cela dit, je crois que nous pouvons aborder notre sujet avec indulgence et sans nous effaroucher.

*
* *

En 1819, assurent les dictionnaires de musique, en

1821 d'après son propre témoignage, Jacques Offenbach, musicien français et parisien, naquit de parents israélites, et cependant pauvres, à Cologne, sur les bords du Rhin allemand.

Le père était chantre à la synagogue et violoniste. La mère s'occupait des enfants et du ménage. Elle faisait très bien la cuisine, et la pâtisserie encore mieux. Jacques apprit d'abord le violon avec son père, puis le violoncelle tout seul et en cachette. Un soir, aux environs de sa dixième année, chez des amis qui jouaient des quatuors chaque semaine, le violoncelliste manqua. L'enfant s'offrit à le remplacer, et tout de suite, à la surprise générale, il le surpassa. Deux ans plus tard, il n'avait plus besoin de maître, de son maître au moins, un certain et bizarre Alexander, le seul dont il pouvait alors prendre et payer les leçons, à vingt-cinq sous le cachet.

Puis, un beau jour, il partit pour Paris avec son frère, musicien comme lui. Chacun des deux n'emportait que ses quinze ans et l'espérance.

Étranger, le jeune violoncelliste ne pouvait entrer, officiellement, au Conservatoire. Par faveur, et comme en contrebande, il réussit du moins à s'y glisser. En même temps il obtenait un pupitre dans l'orchestre de l'Opéra-Comique. Il y demeura trois années, durant lesquelles il trouva d'autres et plus brillantes occasions de se faire connaître. Dans les salons et les concerts, un peu partout, il jouait. Plus volontiers encore il composait, un peu de tout : des romances et des mélodies, des pièces pour le violoncelle, au besoin de petites saynètes. Celles-ci finissaient, quelquefois, par être jouées au concert, mais au théâtre, jamais. Revenant d'une tournée en Angleterre, l'artiste de vingt ans faisait un

mariage de jeunesse, de roman et d'amour. Il était déjà, dit-on, plus étonnant que ne le fut jamais sa musique elle-même : plus animé, plus vivant, plus en proie, s'il est possible, au mouvement, au vertige et à la folie, long, maigre et nerveux, étreignant un violoncelle autour duquel il semblait noué.

Un jour de 1849, le nœud se défit, et le virtuose allemand devint chef d'orchestre au Théâtre-Français, dont Arsène Houssaye venait de prendre la direction. Pendant cinq ans, Offenbach égaya des menuets de Haydn et de Mozart les entr'actes de Corneille, de Racine et de Molière. Il dirigea la tragédie d'*Ulysse*, dont les vers étaient de Ponsard et la musique de Gounod, et c'est ainsi que le futur maître d'*Orphée aux Enfers* et de la *Belle Hélène* prit contact avec l'antiquité. Il continuait de composer et de n'être point joué, même à la Comédie française. Delaunay, qui parlait d'une voix si tendre, chantait, dit-on, d'une voix rauque et qui ne lui permit pas de soupirer l'exquise chanson de Fortunio. Alors, afin de se jouer lui-même, chez lui, Offenbach résolut de fonder un théâtre qui serait sien. Pendant l'exposition de 1855, en pleins Champs-Élysées, il trouva libre une bicoque où certain professeur de physique amusante, autrefois sergent-major de la garde nationale, avait donné des séances de prestidigitation. C'est là que s'ouvrirent, sous la direction d'Offenbach, les Bouffes-Parisiens. Ils ne s'ouvrirent pas très grands. Le ministère, pour je ne sais quelles raisons administratives, de police ou de sécurité, n'autorisa d'abord que deux personnages. Ce furent les *Deux Aveugles*. Camille Doucet, déjà serviable, en fit bientôt permettre un troisième. Il fallut se serrer sur la scène et dans les coulisses. Le succès de la petite boîte à musique tourna très vite au

triomphe et menaça de la faire éclater. Les beaux jours du théâtre de la Foire au dix-huitième siècle paraissaient revenus.

Avec la faveur populaire, l'indulgence et même la bienveillance officielle s'accrut. Leurs Majestés Impériales souhaitèrent d'entendre les *Deux Aveugles* aux Tuileries. Bientôt un quatrième, puis un cinquième personnage était toléré. La place commençant à manquer, l'heureux impresario se voyait forcé de transporter, pour l'hiver au moins, des Champs-Élysées au passage Choiseul sa troupe grossissante et son public de plus en plus nombreux. Enfin, en 1858, pleine licence fut octroyée au succès, qui d'abord fit un peu scandale, d'*Orphée aux Enfers*. Cette fois, sur la scène et dans la salle, c'était — relativement — la foule, et pour longtemps. L'empereur avait fait venir à lui les *Deux Aveugles*. Il voulut aller lui-même à *Orphée*, qu'on transféra, pour la circonstance, sur la scène, plus respectable, du théâtre Ventadour. Un répertoire se créait. La *Chanson de Fortunio*, le soir de la « première », fut bissée presque tout entière et faillit être recommencée, comme l'avait été jadis, à Vienne, sur l'ordre de l'empereur d'Autriche, *le Mariage secret* de Cimarosa. Les plus illustres confrères d'Offenbach lui témoignaient, tout autre chose que du mépris. Meyerbeer assistait à toutes les secondes représentations des Bouffes-Parisiens. Faisait-on relâche par aventure, c'était pour aller jouer en Angleterre devant la reine Marie-Amélie, ou bien à Étretat, au bénéfice des pauvres. Offenbach logeait ses artistes en ville : Eurydice chez le maire et Pluton chez le curé.

La gloire était venue. Mais elle avait coûté cher. Un jour on se trouva dans l'impossibilité d'en soutenir plus

longtemps la dépense. Offenbach dut abandonner son théâtre, que lui disputaient, je crois, ses commanditaires. Il cessa d'être directeur pour n'être plus que musicien, mais pour l'être, ayant trouvé dans Meilhac et Halévy ses poètes prédestinés, avec plus d'abondance et de verve, de grâce et de bouffonnerie que jamais. En 1864, le cycle des grands chefs-d'œuvre s'ouvre par la *Belle Hélène,* que suivent, avec une égale fortune, *Barbe-Bleue* et la *Vie parisienne,* la *Grande Duchesse* en 1867, la *Périchole* et les *Brigands.* Pendant six années la France eut le fou rire. C'était la dernière fois.

Cet Allemand qui s'était fait nôtre ne se releva pas de notre chute. Depuis la guerre, je ne dirai pas qu'Offenbach languit, un pareil homme ne pouvait pas languir, mais il se répéta sans jamais s'égaler. Compositeur infatigable jusqu'à sa dernière heure, il reprit aussi la direction d'un théâtre, du théâtre de la Gaîté. Ses tout à fait dernières années furent cruelles. Malade, torturé par la goutte et la toux à la fois, sa maigreur légendaire était devenue fantastique. Il enveloppait d'une robe de chambre fourrée son ombre, ou plutôt son douloureux et grelottant squelette. Enfin, au mois d'octobre 1882, il mourut, après avoir, en un quart de siècle, écrit plus de cent partitions, en achevant d'écrire la plus ambitieuse peut-être, sinon la plus caractéristique, les *Contes d'Hoffmann.* Et le dernier de ses héros fut ce docteur Miracle, auquel, toute sa vie, il avait ressemblé.

* * *

Si Jacques Offenbach a bien été le maître, ou le dieu, de l'opérette, il n'en a pas été le dieu créateur. Celui-là fut Hervé. Sarcey, dans une étude excellente, qu'il con-

sacra naguère à l'évolution du genre, en a fixé l'origine. En 1847, Hervé se trouvait être à la fois comédien lyrique au théâtre Montparnasse, organiste de l'église Saint-Eustache et de l'hospice d'aliénés de Bicêtre. Un de ses camarades de théâtre, Désiré, devenu par la suite une des gloires des Bouffes-Parisiens, le pria de composer à son intention et à son bénéfice une petite pochade musicale. Ce fut un certain *Don Quichotte et Sancho Pança*, représenté en mars 1848 au théâtre de l'Opéra-National, boulevard du Temple, alors dirigé par Adolphe Adam.

Six ans plus tard, Hervé, directeur des Folies-Nouvelles, y donnait une seconde pièce, dont le titre devait lui rester à lui-même toute sa vie comme un surnom : *le Compositeur toqué*. Je vous en citerai seulement ce bout de dialogue :

« Comment vous nommez-vous, mon ami?

— Je m'appelle Fromage de Gruyère. Je suis noble, comme vous voyez.

— C'est votre noblesse qui m'explique avec quelle abondance vous transpirez par la chaleur qu'il fait aujourd'hui.

— Je n'y avais pas songé. Je vous remercie de m'en avoir prévenu. »

Incohérence des idées et des mots, association des unes et des autres par l'absurde, ou plutôt, entre les unes et les autres, absence totale d'association, vous avez reconnu le coq-à-l'âne. Je dis reconnu, car ce premier élément de l'opérette vient ou revient ici de loin, du genre qui fut celui des Collé et des Panard. Et nous le retrouverions, un peu moins heurté seulement, dans quelques-uns, qui ne seraient pas les meilleurs, des dialogues burlesques de Meilhac et Halévy.

Un autre élément de l'opérette, celui-ci plus considérable et même essentiel, c'est la blague. Et Sarcey, qui se piquait parfois d'être un moraliste, l'a défini en ces termes :

« La blague est un certain goût qui est spécial aux Parisiens, et plus encore aux Parisiens de notre génération, de dénigrer, de railler, de tourner en ridicule tout ce que les hommes, et surtout les prud'hommes, ont l'habitude de respecter et d'aimer. Mais cette raillerie a ceci de particulier, que celui qui s'y livre le fait plutôt par jeu, par amour du paradoxe, que par conviction. Il se moque lui-même de sa propre raillerie. Il blague. »

Suivent des considérations, fort honnêtes, sur les bons et les mauvais côtés de la blague. Elles s'achèvent par un rapprochement, voire une équation, où se reconnaît le condisciple de Taine, entre ce genre, l'opérette, et l'époque, ou « le milieu », celui du second Empire, qui l'a produite, et qu'elle représente ou signifie.

Ainsi tout cela, je veux dire la blague et ses conséquences, ou ses alentours, l'outrance, l'extravagance, le dégingandage des paroles et de la musique, tout cela préexiste, oh! de bien peu, deux ou trois ans tout au plus, à l'œuvre de Meilhac, Halévy et Offenbach. Et tout cela s'y retrouve, et je ne dirai pas s'y épure, mais s'y affine, s'y relève de quelques degrés, et, dans une certaine mesure, s'y discipline et s'y assagit.

Pourtant ne nous frappons pas. Une part, très honorable encore, y sera laissée à la démence.

*
* *

Il est parfaitement vrai, bien que tout le monde l'ait dit, que l'originalité du théâtre de Meilhac et Halévy — de leur théâtre d'opérette — consiste dans le mélange, ou l'amalgame, d'une bouffonnerie débridée avec une sensibilité, une grâce, une poésie enfin contenue et furtive. Or, à la valeur de chacun de ces deux éléments, ainsi qu'à celle de l'antithèse qu'ils forment ensemble, la musique d'Offenbach a singulièrement ajouté.

Premièrement, c'est une chose déjà bouffonne, et bouffonne en soi, que d'associer la musique aux sujets, aux situations, aux paroles qui la comportent le moins, auxquelles il semble même que par nature elle répugne le plus. On raconte qu'Auber disait d'un musicien qu'il trouvait trop sérieux et guindé : « Je l'attends quand il lui faudra faire chanter des chaises et des fauteuils. » Offenbach a passé toute sa vie et consacré tout son art, ou peu s'en faut, à faire chanter ainsi les moindres objets, et les plus insignifiants. Non seulement il n'a pas dédaigné, mais il a recherché de parti pris, pour les mettre en musique, les plus ordinaires incidents et les détails les plus familiers de la vie. Auber lui-même avait déjà donné dans cette recherche. Un des personnages des *Diamants de la Couronne* demande — et demande en musique — à la Catarina, laquelle n'est autre, comme vous savez, que la reine de Portugal déguisée en « cheffesse » de brigands :

La señora veut-elle, sur sa table,
Qu'on lui serve son chocolat ?

Dans la *Belle Hélène,* Offenbach va plus loin :

> Nous dînons à sept heures,
> Nous nous mettons à table à sept heures,

dit au berger Pâris la fille de Jupiter et de Léda. Et de cette hôtesse à ce convive, l'invitation — ne fût-elle que parlée — serait déjà plaisante; chantée, elle l'est bien davantage, et chantée sur une mélodie charmante, dont le charme n'est qu'un nouveau paradoxe, un dernier raffinement d'ironie.

Les premières pages de la *Vie Parisienne* forment ce qu'on pourrait appeler un tableau musical de corporation, avec ces paroles en guise de légende : *Nous sommes employés de la ligne de l'Ouest.* Personne avant Offenbach ne s'était avisé de consacrer la moitié d'un finale à la proclamation de vérités ou d'événements de cette nature : *Son habit a craqué dans le dos!* et jamais non plus la crainte de ne pas trouver de fiacre en sortant de la gare Saint-Lazare ne s'était exprimée par un chœur, et par un chœur délicieux.

Quant au contraste de la bouffonnerie avec la sensibilité, avec la poésie, il est, je ne dirai pas la matière, ou le fond, mais l'esprit et l'âme même de l'œuvre entier d'Offenbach, de chacun de ses ouvrages en particulier, quelquefois d'une page, d'une phrase, une seule, de telle ou telle de ses partitions.

Faut-il en citer des exemples? Ce serait, dans la *Belle Hélène,* les fameux couplets : *Dis-moi, Vénus!* où la mélodie, élégante d'abord, et même ingénue, passe ou glisse, avec tant d'aisance et de naturel, à la cadence, que dis-je! à la cascade finale. Soit encore, dans *Orphée aux Enfers,* l'adieu, sur un *tempo* de valse viennoise, du poète violoniste à ses jeunes élèves; enfin le chœur

du sommeil des Olympiens, véritablement exquis de langueur. Par moments le ronflement des dieux le traverse, et bientôt la rentrée de Vénus, puis celle de Mars, l'une malicieuse et libertine, l'autre effrontée et canaille, viennent le bouleverser et littéralement le démolir. En vérité je ne sais pas de musique au monde où les extrêmes non seulement se touchent, mais se heurtent avec cette rudesse, et nous donnent, aussi vive, une impression de bascule ou de renversement. Entre l'Offenbach sentimental et l'autre, il est impossible — tellement ils se tiennent — de choisir, ou quelquefois seulement de se reconnaître.

* * *

Le sentiment par excellence, l'amour, est peut-être celui qu'Offenbach a raillé le moins. Comiques souvent, grotesques même en paroles, ses amoureux et ses amoureuses ne le sont jamais en musique. La « déclaration » de la *Grande-Duchesse* est sincère. Il y a dans le duo de Pâris et d'Hélène un ou deux accents de passion véritable. La lettre de la *Périchole* sourit à travers des larmes. Enfin et surtout vous savez quel chef-d'œuvre de juvénile, et mélancolique, et mystérieuse ardeur est la chanson de Fortunio.

A tout moment, sous la blague française, parisienne, du musicien allemand, la petite fleur d'outre-Rhin, la petite fleur bleue a fleuri. Elle embaume telle ou telle valse, que le Weber du *Freischütz* n'aurait pas méprisée. Le fameux duo de la *Vie parisienne* est mieux qu'un chant professionnel en l'honneur de la botte et du gant célébrés tour à tour. Par le rythme et l'élan, il rappelle Brahms. Oserai-je dire plus? Oui, si vous pro-

mettez de ne me croire qu'à demi. Ce duo fait songer à Wagner lui-même, et la scène d'Hans Sachs et d'Eva, dans les *Maîtres Chanteurs,* n'a rien de plus purement germanique, *echt deutsch,* que celle où la gantière, émue, tend au bottier un pied consentant à l'essayage et près de s'abandonner.

Mais j'aime surtout, pour sa poésie encore, pour sa poésie allemande, et cachée, mais sensible à travers l'allégresse du rythme et le tintement d'un refrain de cristal, j'aime la chanson à boire de la *Grande-Duchesse : Il était un de mes aïeux...*

Ce verre qui tombe et se brise, ce vieux buveur qui « *mieux aima trépasser que jamais boire dans un autre* », cette légende familière avec un soupçon de mélancolie, tout cela me semble moins la charge que la miniature de l'immortelle légende. Petite poésie, mais poésie encore, ce n'est plus la coupe, c'est le verre du roi de Thulé.

Offenbach a le sentiment très pur et très fin, quelquefois même très puissant, de l'antiquité. Pour la grâce des lignes, l'élégance des contours, le récitatif d'Aristée, au premier acte d'*Orphée aux Enfers,* n'est pas sensiblement inférieur à celui d'Iopas dans les *Troyens* de Berlioz. Les mêmes accords, exactement les mêmes, rythment et semblent bercer la chanson du pâtre dans la *Sapho* de Gounod et, dans *Orphée aux Enfers,* celle du « roi de Béotie ». John Styx ressemble vaguement à l'Achille d'Homère descendu chez les morts. Devenu valet de chambre de Pluton, sur les bords du fleuve infernal dont il a pris le nom, c'est en vain qu'il boit l'eau du Léthé à plein verre. Il se souvient, il se souvient avec mélancolie de la vie, de la gloire, car il était roi sur la terre, et de l'amour. Sa chanson falote et

pâlote, qui tremble et qui traîne à la fin sur les sons, a je ne sais quoi d'éteint et de fané, où se reconnaît la plainte et la tristesse d'une ombre.

Voilà pour le sentiment et la poésie. De l'un et de l'autre je viens de vous signaler quelques traits légers et des exemples discrets. Mais il arrive, et souvent, que la musique élève, exalte l'un et l'autre avec une espèce d'emportement, jusqu'à je ne sais quel lyrisme grandiose, oserai-je dire sacré? Je suis une fois de plus de l'avis de M. Jules Lemaître. Je comprends et je sens comme lui l'*Evohé!* d'Eurydice à la fin d'*Orphée aux Enfers* :

« Cette chanson me remue tout entier. Non, ce n'est point une chanson de grisette en petit bonnet, mais de bacchante couronnée de raisins et ceinturée d'une peau de tigre; ce n'est point un air du Caveau, c'est vraiment une mélodie sacrée; elle ne s'adresse point au dieu de Panard et de Béranger, mais je la vois monter vers le fils ressuscité de Zeus, vers l'Iacchos des mystères. »

*
* *

Non plus dans le sérieux, mais dans le burlesque et, comme dirait Bossuet, à l'autre extrémité des choses humaines, vous trouverez chez Offenbach la même puissance et le même éclat. A l'extravagance autant qu'à la poésie, une telle musique ajoute; véritablement « elle en remet ».

Barbe-Bleue, le roi Bobêche et la reine Clémentine, qui sont parmi les fantoches les plus réjouissants du répertoire Meilhac et Halévy, reçoivent de certains rythmes, de ceraines mélodies, un surcroît vraiment prodigieux de folie. Accusant ainsi les caractères indi-

viduels, quel renfort une telle musique n'apportera-t-elle pas à la vie collective, à la gaieté du nombre, au délire des foules! Excitée alors par la dérision des paroles, la musique l'avive et l'exaspère. Alors elle atteint au sublime de la charge et de la farce. Alors elle enfante ces chefs-d'œuvre énormes et cocasses : les couplets du sabre dans la *Grande-Duchesse,* le finale de la *Belle Hélène : Pars pour la Crète!* ou le galop véritablement infernal d'*Orphée aux Enfers,* cette version blasphématoire et sacrilège du *Crépuscule des Dieux.*

De ce cancan, ou de ce chahut célèbre, Sarcey jadis écrivait encore : « Vous l'entendez chanter à votre oreille, n'est-ce-pas? Est-ce qu'aux premiers sons de cet orchestre il ne vous semble pas voir toute une société se levant d'un bond et se ruant à la danse? Elle réveillerait des morts, cette musique. Comme ces rythmes, tantôt sautillants, tantôt furieux, avaient l'air d'être faits pour communiquer une trépidation morale aussi bien que physique à tout ce public de désaccordés, pour qui la vie n'était qu'une manière de danse macabre! Au premier coup d'archet qui sur la scène mettait en branle les dieux de l'Olympe et des Enfers, il semblait que la foule fût secouée d'un grand choc et que le siècle tout entier, gouvernement, institutions, mœurs et lois, tournât dans une prodigieuse et universelle sarabande. »

Sarcey avait raison, et plus raison, ou raison pour plus longtemps qu'il ne croyait peut-être. Musique du second Empire, le finale d'*Orphée aux Enfers* ne me paraît pas l'être moins de la troisième République. Si la vie était alors une danse macabre, quelle danse est-elle devenue aujourd'hui? Le gouverne-

ment et les institutions, les mœurs et les lois, tournent toujours, plus vite seulement, et le public ou le peuple de désaccordés que nous étions en ce temps-là, au dire de Sarcey, n'est pas près de retrouver l'accord.

Je l'avoue, en écoutant une pareille musique on se prend quelquefois à réfléchir sur la musique même. On la revoit, pour ainsi dire, en esprit, telle que dans le cours des âges non seulement les grands musiciens, mais les grands penseurs nous l'ont faite. On se souvient non seulement de ses chefs-d'œuvre, mais de sa nature, de son idéal et de sa vocation. Depuis les Platon et les Aristote jusqu'aux Hegel, aux Carlyle, aux Schopenhauer, aux Nietzsche, rappelons-nous comment les philosophes ont parlé d'elle, comme ils l'ont définie, célébrée, consacrée. Elle commence où la parole cesse. Elle dit l'ineffable. Dédaigneuse des particularités et des contingences, sans autre objet que le général, ou, pour employer l'expression de Wagner, « le purement humain », elle saisit, elle traduit le sentiment dans son essence, et l'âme, que les autres arts ne surprennent que voilée sous les apparences physiques ou corporelles, se révèle directement par les sons.

Après les métaphysiciens, les savants ont honoré dans la musique la beauté mystérieuse et divine des nombres. Le moraliste enfin, étudiant ses *ethos* divers, a pu tantôt l'accuser et tantôt la bénir, comme la conseillère, l'ouvrière même de nos faiblesses et de nos vertus.

Et voilà qu'un jour, le musicien de la parodie et de la caricature est arrivé parmi nous. Lui donnant pour compagne la plus bouffonne et la plus folle poésie, il a

fait descendre la musique de ses fonctions augustes à de burlesques emplois.

Mais ce musicien venait d'Allemagne. C'était un musicien véritable et, se moquant de la musique elle-même, il s'en est moqué musicalement. Je dis musicien véritable, et j'ajouterais volontiers classique, que dès son enfance les grands classiques avaient formé. Rossini ne plaisantait qu'à moitié quand il envoyait à l'auteur de la *Chanson de Fortunio* sa photographie, avec cette dédicace : « Au Mozart des Champs-Élysées. »

Offenbach eut toujours pour les maîtres allemands de la forme pure une presque filiale tendresse. Chef d'orchestre au Théâtre-Français, nous avons dit quel était son répertoire. Directeur et fournisseur des Bouffes-Parisiens, entre deux de ses opérettes à lui, il en faisait jouer deux de Mozart, *l'Oie du Caire* et *l'Impresario,* pour se couvrir en quelque sorte et se justifier.

Comme avec irrévérence
Parle des dieux ce maraud !

Oui, même des dieux de la musique. Mais il parle d'eux en empruntant leur langage, fût-ce pour le contrefaire, et dans son irrévérence il trouve encore un moyen de leur témoigner son admiration et son amour.

Offenbach use parfois, mais rarement, du procédé facile et tout extérieur qui consiste dans l'adaptation à des circonstances et à des paroles d'opérette, de quelque passage connu d'un grand opéra. Dans les *Deux Aveugles,* il accompagne avec la Sicilienne de *Robert le Diable* (scène du jeu) la partie de cartes de Patachon et de Girafier. Au second acte d'*Orphée aux Enfers,* il se croit pour ainsi dire obligé de citer le fameux air de

Gluck : *J'ai perdu mon Eurydice*. Mais, en général, avec plus de malice, il tire la parodie ou la caricature musicale de plus loin et des éléments intimes de la musique même : le rythme, la déclamation, le développement symphonique ou la mélodie.

*
* *

Mélodiste avec profusion, Offenbach est un mélodiste souvent trivial, canaille s'il le faut, toujours spirituel, banal rarement et plus d'une fois tout à fait délicieux. Il emploie des modulations et des cadences classiques; il excelle, pour éviter une chute vulgaire, à trouver un biais inattendu. Surtout il a le secret, entre les deux reprises d'un thème, de remplir agréablement l'entre-deux.

Le rythme est peut-être la plus grande vertu — je prends le mot au sens de force — que possède la musique d'Offenbach. Non pas que la métrique de l'auteur des *Brigands* soit complexe, encore moins subtile. Simple, élémentaire même, le rythme d'Offenbach n'agit que par la vivacité, la netteté, quand il le faut par la vigueur et la rigueur, au besoin par la violence et la brutalité. Tel et tel morceau : les couplets du Sabre, le galop d'*Orphée, le Bu qui s'avance* et le *Pars pour la Crète!* ne sortiront jamais de notre mémoire, parce que le rythme les y a pour ainsi dire enfoncés à grands coups. *Pars pour la Crète, pars pour la Crète, pars pour la Crète, pars, pars, pars!* C'est la triple répétition, la triple détente rythmique de ces quatre mots et de cette syllabe seule, qui fait du finale de la *Belle Hélène,* aurait dit Kant, une des plus réjouissantes expressions par la musique de l'impératif caté-

gorique et du devoir absolu. Or le rythme est l'élément classique entre tous, celui que l'art moderne menace le plus de désagréger et de dissoudre. On peut citer, parmi les morceaux plaisamment rythmiques d'Offenbach, le rondo de la *Grande-Duchesse : Ah ! que j'aime les militaires !* Or, il est parodié exactement d'un finale de Beethoven, celui de la symphonie en *la,* dont Wagner disait un jour : « C'est ici que le rythme célèbre ses orgies. »

De la prosodie encore, et de l'accent, Offenbach a tiré des effets très divers, tantôt ingénieux ou spirituels et tantôt burlesques. Par exemple, ayant à mettre en musique cette déclaration de la grande-duchesse au beau Fritz : *Dites-lui qu'on l'a remarqué, distingué,* plutôt que de séparer les deux derniers mots, il glisse, il coule le second à côté du premier et les fond ensemble dans une seule respiration, dans un même soupir.

Après un effet sentimental, vous faut-il des effets comiques ? Dans le refrain de la grande-duchesse encore : *Ah! que j'aime les militaires!* c'est le mot : *j'aime! j'aime!* tombant et retombant sur le temps premier, sur le temps fort, qui produit l'antithèse ou la contradiction de l'ordre grammatical avec l'ordre mélodique.

Ailleurs, au contraire, on trouverait la confirmation de l'un de ces deux ordres par l'autre : témoin les couplets du Sabre, où la musique projette et rassemble sur ce mot, capital en effet et trois fois répété : *le sabre,* toute la force et comme toute la lumière du son.

Enfin, et ce dernier trait peut-être est le plus significatif, tout ou presque tout le comique musical du fameux défilé de *la Belle Hélène : Le roi barbu qui s'avance, bu! le bouillant Achille, bou!* résulte d'une

reprise follement prosodique, d'une accentuation à contresens, à contre bon sens. Ainsi la parodie en quelque sorte parolière ajoute encore à la caricature musicale, et, dans l'universelle dérision, le verbe lui-même est enveloppé.

Et pourtant ici, même ici, tout n'est point insensé. Un ensemble comme les couplets du Sabre ou le : *Pars pour la Crète!* est bien une espèce de folie, mais c'est une folie composée, organisée, où le burlesque des idées n'a d'égal que le sérieux de l'ordonnance et de l'architecture sonore, où les mélodies s'enchaînent et se déduisent les unes des autres avec logique, j'allais dire avec nécessité. Si nous prenons et démontons le finale de la *Belle Hélène*, si nous analysons les éléments dont il se compose, entre les groupes de notes et de valeurs, entre les périodes ou les membres rythmiques, nous saisirons aussitôt la relation et comme l'air de famille, un air de commune ironie et d'insolence partagée. *Mens agitat molem.* L'esprit dont cette masse est agitée, mais qui la conduit aussi et qui la règle, qui l'organise et qui la distribue, c'est tout simplement l'esprit symphonique. C'est, je ne dirai pas en infiniment petit, mais au contraire en infiniment gros, ou grossier, le même, dont un finale classique, oserai-je ajouter : un finale de Beethoven, est animé. Et par là tel chef-d'œuvre d'extravagance nous apparaît jusque dans son principe ou par son principe intérieur, comme étrangement, ironiquement imité de tel chef-d'œuvre de pure et de haute raison.

*
* *

Et cela, par où je veux finir, ne laisse pas de nous inquiéter vaguement. A propos d'une page symphonique d'Offenbach, nous avons prononcé, tout bas, et *cum grano salis*, le nom de Beethoven. Une mélodie aussi d'Offenbach, entre toutes charmante, attendrie, la lettre amoureuse de la *Périchole*, ressemble à certain duo, d'amour aussi, de la *Flûte enchantée*. Rien n'est plus facile, non seulement que de rapprocher les deux thèmes, mais de les mélanger et de les fondre, au point qu'on sache à peine les distinguer l'un de l'autre.

Volontaire ou fortuite, une telle rencontre donne à penser, ou du moins à rêver. Rappelons-nous le mot de Pascal : « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus long. » Qu'une note également soit plus longue, ou plus brève, qu'un accent porte à faux, qu'un mouvement se hâte ou se ralentisse, et l'ordre de la musique est changé, l'autre face du monde sonore se révèle, et le pas, du sublime — ou de l'exquis — au ridicule, au comique du moins, est franchi.

Dans le rythme, dans les harmonies familières d'Offenbach, un chant divin de Mozart se trouve contenu et caché. Encore une fois, une affinité de ce genre nous déconcerte et nous trouble. Elle nous avertit que le domaine de l'idéal est flottant et sa limite incertaine. Entre Offenbach et Mozart, de la chanson gentille à la mélodie immortelle, qu'il y ait tant de distance, et si peu, voilà peut-être l'ironie suprême de la musique dont nous venons de parler, et sa plus malicieuse leçon.



CHABRIER MUSICIEN COMIQUE

Il eut l'ambition d'en être un autre, non pas seulement sérieux, mais poétique, héroïque même, et dans *Gwendoline*, une ou deux fois, il ne sembla pas très éloigné de le devenir. Mais le meilleur musicien qu'il fut en réalité, le plus vrai, le plus naturel et le plus vivant, est celui que nous voudrions rappeler. Plus d'un parmi nous (entendez parmi les critiques) s'y trompa naguère et ne reconnut pas ce musicien-là. Le lendemain de la représentation du *Roi malgré lui* (en 1887), nous écrivions : « La note émue, la note sensible (sans jeu de mots), et non la note comique, pourrait bien être la note fondamentale du talent de M. Chabrier. » Après vingt-quatre ans, la vérité nous paraît tout juste le contraire.

Quelqu'un a très bien noté comme un des traits principaux, sinon le principal, de la nature d'Emmanuel Chabrier, « une verve vigoureuse, une éclatante et savoureuse trivialité[1] ». La correspondance de l'artiste en porte presque à chaque page des marques toujours franches, souvent un peu grosses. L'esprit y abonde, la gaieté plutôt, une gaieté facile, pour ne rien dire de plus,

1. M. Legrand-Chabrier, préface des *Lettres à Nanine*. Édition de la *Grande Revue*.

ou de moins. De Saint-Sébastien, en 1882 : « Qui est-ce qui a dit qu'il n'y avait plus de Pyrénées? » (Suit une boutade un peu libre.) « J'en ai là, devant mes fenêtres, une tranche énorme. » Plus comique, mais aussi malaisée à transcrire tout entière est certaine description des puces du Guipuzcoa, de leurs mœurs, de leurs séjours préférés, voire de leur chant national : « Un 3/4 en *fa* majeur, qu'un compositeur français, un nommé Berlioz, a introduit dans sa *Damnation de Faust,* comme il y avait du reste introduit aussi l'air national de Racocksy. » Quant aux notes épistolaires du voyage en Andalousie, pour la vivacité, fût-ce la crudité, pour la couleur voyante et tapageuse, mais pour l'entrain, pour la vie emportée et débordante, elles sont comparables et d'avance elles ressemblent aux notes musicales d'*España*.

Quelque sujet que traite Chabrier dans ses lettres, quelque nouvelle qu'il donne, il le fait sur le mode plaisant, quand ce n'est pas burlesque. Un voisin de campagne « a perdu dernièrement sa vache d'une fièvre de lait; j'ai cru qu'il prendrait le deuil. Il pleurait comme un veau. » Sur l'histoire de France, il a des vues sommaires et cocasses : « Louis XI, un sale bougre. Il paraît quand même que c'est un des plus beaux règnes de notre histoire. »

Voici, d'après Chabrier, comment se compose, ou se décompose, l'ancien opéra français : « 1° un acte d'exposition; 2° l'acte des dindes, avec vocalises de reines; 3° l'acte du ballet avec sempiternel finale qui rebrouille les cartes; 4° le duo d'amour de rigueur; 5° le chahut de minuit moins vingt, pétarade de mousqueterie, chaudière à juifs, mort des principaux labadens. » Et dans cette formule irrespectueuse il est malaisé de ne

pas reconnaître les éléments de la *Juive* mêlés à ceux des *Huguenots*[1].

La charge, ou « la blague », éclate à tout moment dans certaine correspondance familière, où la tempère seulement l'expression parfois touchante d'une sollicitude et d'une affection quasi filiale. Les *Lettres à Nanine* sont adressées à la vieille servante, ou, pour mieux dire, d'un mot plus juste et plus tendre, à la vieille « bonne », dont la bonté servit en effet et suivit Emmanuel Chabrier depuis le berceau presque jusqu'à la tombe. Nanine l'avait « pris tout petit », et ne le quitta qu'en mourant, deux années avant qu'il mourût, son « Mavel », ainsi qu'elle l'appelait et qu'en lui écrivant il s'appelait lui-même. Il lui écrit, pendant le printemps et l'été de 1890, de Touraine, d'une petite maison de campagne, la Membrolle, où Nanine, malade gravement, n'a pu venir. Il tient pour elle un journal intime, le plus souvent comique. Il lui raconte gaiement, en détail, — et volontiers en gros, en très gros, — la vie rustique et familiale, où la brave créature doit souffrir, toute seule à Paris, de ne plus être mêlée.

Du 31 mars : « Rien de nouveau dans le pays. Personne ne claque, tout ça se cramponne. Aperçu la belle vachère, qui laisse repousser sa moustache. »

Quelques semaines après (24 avril 1890) : « Mardi prochain, M. Rostand — tu sais, ce jeune homme avec qui je fais des romances — épouse Mlle Gérard. » Et nous verrons tout à l'heure quelles romances le musicien de *Gwendoline* écrivait alors en collaboration avec les deux futurs époux. Dans ses lettres à son humble

1. *Lettres inédites d'Emmanuel Chabrier*, publiées par M. Robert Brussel dans le *Bulletin français de la S. I. M.* (15 janvier et 15 février 1909).

correspondante, Chabrier ne se gêne pas. Littéralement il s'y met à son aise, il y donne un cours abondant et libre à sa naturelle, robuste et joyeuse trivialité. Ni ses pensées, ni ses expressions, ni sa manière de voir, ni façon de rapporter ce qu'il a vu, n'ont rien de choisi. Le genre noble n'est pas son genre, mais plutôt « le caractère enjoué », celui de Mascarille et de Jodelet. Il dira volontiers : « se flanquer au pieu » pour se mettre au lit, et « claquer », ou « crever », sont évidemment pour lui les synonymes préférés de « mourir ». Habitant le pays de Rabelais, il parle complaisamment, et congrûment, de mangeaille et de beuverie. Un jour, en revenant de la noce, il écrit : « On est rentré chez Gustave et on s'est rafistolé le tempérament, car on avait des faims de loups. » Un soir, il se « recolle une forte platée de bouillon ». Si parfois le temps lui dure, sa grande distraction, « c'est les asperges », ou bien encore, et faute d'un passe-temps plus doux, « on se flanque des tasses de chocolat à travers le corps, puis on bourlingue dans le jardin ». Une personne qui suit un régime pour maigrir lui paraît peu digne d'envie et d'ailleurs dépourvue de mérite : « Elle ne mange ni beurre, ni viande, ni légumes, elle ne boit rien. A ce compte-là, ce n'est pas malin. »

Plus d'un croquis est enlevé de verve, par exemple cet « effet d'orage » : « Mme F..., qui n'aime pas ces plaisanteries-là, est dégringolée dans sa cave et y est restée plus d'une heure avec ses jupes sur la tête pour ne pas voir les éclairs. Maintenant que le soleil a reparu, elle écosse des petits pois dans la salle à manger avec la grand'mère, qui se fiche pas mal du tonnerre et se colle matin et soir sa demi-livre de fraises sur l'estomac. »

Autre tableau de genre, ce récit d'une double noce,

dont le réalisme nuptial fait songer au réalisme funéraire de l'*Enterrement à Ornans* : « Donc, mardi matin, nous sommes allés à la messe de mariage. Tout le monde est parti de chez le papa... ça figurait un long serpent tout le long du village; il y avait là des chapeaux hauts de forme qui devaient dater de Louis-Philippe et qui se cramponnaient sur des têtes d'horribles vieux, avec des redingotes et une blouse bleue par-dessus; quelques femmes avaient sorti, pour la circonstance, de braves *châles français* dont on pouvait compter les plis et qui pendaient jusqu'aux talons. Les mariées en blanc, naturellement, avec de la fleur d'oranger qui doit se ballader, à l'heure qu'il est, sous un globe en verre, sur une commode, entre une paire de chandeliers. La messe a été dite par un curé de leurs amis... Le curé de Membrolle regardait faire son collègue. Deux bonshommes sont montés près de l'harmonium et ont gueulé d'une façon tellement cocasse, que tout le monde rigolait, jusqu'au curé, qui est parti d'un tel éclat de rire, qu'on ne pouvait plus l'arrêter; il a fallu lui tenir le front et le laver à l'eau fraîche, car il était cramoisi. Ce n'était pas très solennel, mais, une fois par hasard, c'était rudement drôle. »

Enfin cette scène de lessive rustique, sur le fond de goinfrerie obligé, ne manque pas de mouvement et de couleur : « La vieille est arrivée avec son paquet, ses savons et son tremplin pour fixer la cuve. Elle a commencé par se coller des tas d'affaires dans l'estomac, car tu sais que ça mange six fois par jour, ce monde-là... Alors la maison est en révolution : les draps, les serviettes, mouchoirs, chaussettes, bas, pantalons, chemises, enfin tout le bazar disparaît dans cette cuve; on tend des cordes dans le jardin. Mme D... se démène

comme un poirier agité par le vent, elle est rouge comme un coq, enfin c'est une affaire d'État. Le temps est superbe, et l'on est plein d'ardeur, parce que *ça séchera vite.* »

Voilà, sauf quelques traits d'une sensibilité sincère, et même délicate, voilà le ton habituel des lettres d'Emmanuel Chabrier à sa vieille servante. Évidemment ce n'est pas ainsi que Julien d'Avenel aurait écrit à « pauvre dame Marguerite ». Le genre même ou le style opéra-comique a changé, et le *Roi malgré lui* ne ressemble en rien à la *Dame blanche*. Mais ce qui ressemble à la correspondance de Chabrier, c'est une partie, et non la moins caractéristique, de son œuvre. La verve savoureuse, triviale au besoin, la grosse et parfois un peu grossière gaieté, voilà ce qui paraît avoir fait le fond de son caractère et ce que, dans les formes de sa musique, il est facile et plaisant de retrouver.

Mainte pièce pour piano, les valses, la *Bourrée fantasque*, pourraient en quelque sorte illustrer avec les sons telle scène, telle anecdote, ci-dessus décrite ou contée avec les mots. *España*, le chef-d'œuvre pittoresque de Chabrier, est par endroits son chef-d'œuvre bouffe : rappelez-vous l'outrance des sonorités, le déhanchement, le débraillé des rythmes et certaine intrusion des trombones, lâchés soudain à travers la symphonie, comme pour la bousculer et la démolir. Wagnérien de la première heure, Chabrier avait mis en quadrilles une partie de *Tristan* et de la *Tétralogie*. Et ce fut sa façon, l'une au moins de ses façons à lui, bien à lui, d'aimer le maître allemand.

Au théâtre, Chabrier débuta par une opérette en trois actes, *l'Étoile* (paroles de Leterrier et Vanloo), représentée en 1877 sur la scène des Bouffes-Parisiens.

Au-dessous, fort au-dessous des chefs-d'œuvre de bouffonnerie et de sensibilité que sont les « poèmes » de Meilhac et Halévy, le livret de l'*Étoile* occupe, en de banales régions, une place quelconque. Il n'est pas cependant plus absurde que beaucoup d'autres. Les personnages s'y appellent de noms conformes à la tradition du genre : le roi Ouf I[er], Hérisson de Porc-Épic, Tapioca, Siroco. Et cette onomatologie assurément a quelque chose de moins rare que le Bottin, ou le Gotha scandinave, où puisèrent, après Wagner, quelques-uns de nos compositeurs wagnériens. L'action est simple aussi, faisant la part beaucoup plus grande à la folie outrancière qu'à la furtive poésie. Celle-ci, dans la musique seule, a pourtant réussi, ne fût-ce qu'une fois, à se glisser. L'*Étoile* a sa « romance de l'étoile », que tant d'autres, d'un feu plus pur et plus céleste, font pâlir sans doute, mais n'éteignent pas. Rappelez-vous l'élégie de Wolfram, au troisième acte de *Tannhäuser*. Dans la dernière partie des *Pirineos*, de Felipe Pedrell, cherchez certaine prière exquise, adressée par une enfant amoureuse à l'astre aimé qui brille là-haut, trop haut pour savoir qu'on l'aime. Avec sa sœur allemande et sa sœur d'Espagne, la petite étoile de France n'est pas indigne de former une constellation. Musique d'opérette ou d'opéra-comique, romance ou *lied*, cette petite chose est quelque chose de délicieux, quelque chose qui luit doucement et qui tremble, une timide et tendre cantilène, dont la flamme se cache et reparaît tour à tour.

Lisez, lisez l'*Étoile*, au moins les deux premiers actes, et surtout le premier. Avec un peu de sentiment, il y a là bien de l'esprit : de l'esprit de finesse et de l'autre, qui n'est que bouffonnerie ou caricature, mais

qu'il ne faut pas mépriser, car il a son agrément et peut avoir sa puissance. Il cherche l'effet, cet esprit, et souvent le trouve dans le contraste de la musique avec les situations, les personnages et les paroles. Ainsi la plus élégante ritournelle, un véritable *scherzo,* léger, pimpant et digne des maîtres du genre, puis deux couplets interrogants, avec réponse des chœurs, un peu dans la manière du Mozart de l'*Enlèvement au sérail,* annoncent, accompagnent ce fantoche royal d'Ouf Ier et le font, par opposition, paraître plus risible encore. On dirait ici que la musique se moque d'elle-même, et c'est, nul ne l'ignore, une des façons qu'elle a d'être plaisante. Ailleurs, toujours ironique, elle accusera par la distinction des harmonies la vulgarité des thèmes. Certain quatuor des employés de commerce ne déparerait pas la collection, ou la galerie musicale de tableaux de corporation, où nous avons vu que brille, au premier rang, le chœur de la *Vie parisienne : Nous sommes employés de la ligne de l'Ouest.* Le comique ici tantôt consiste dans la musique seule, dans le tour de la mélodie ou dans le rythme; tantôt, la parole s'en mêlant, il résulte aussi de la déclamation ou de la prosodie. Une césure, un rejet y peut suffire.

> Aussitôt que l'aurore, aux doigts gantés de rose,
> Éclaire à son lever les établissements
> De nouveautés, où le bon goût repose.

La musique sautille et court sur les deux premiers vers. Sur le troisième, aux deux premiers mots, elle s'arrête et s'étale avec une poésie de commis voyageur, avec des grâces de chef de rayon. Ailleurs, tout l'esprit se ramasse et fait balle, soit au milieu, soit à la fin d'une phrase. Alors la note et le mot agissent, portent ensemble, ils se renforcent l'un l'autre ; ou bien un mot

répété se colore de nuances changeantes, sous les notes qui se renouvellent, mais suivant un rythme constant. Le mélodiste de l'*Étoile* a le don des chutes imprévues, amusantes quelquefois par l'aisance et la légèreté même, quelquefois au contraire par la rudesse et la lourdeur voulue. Enfin il n'est pas incapable de traiter un finale, texte et musique, l'un et l'autre burlesques, dans la manière d'Offenbach. L'ensemble du « pal », qui termine le premier acte, ressemble comme un frère, un petit frère, à l'énorme *Bu qui s'avance;* en de moindres proportions, il est animé du même souffle, de la même énergie, de la même impérieuse et communicative ardeur. Opérette sans doute, l'*Étoile* n'est qu'une opérette, mais peut-être mieux venue que ne vint plus tard un grand opéra comme *Gwendoline.* La musique est ici plus spontanée, plus pure même, par où j'entends qu'il n'y entre pas d'élément étranger. Elle y est plus naturelle, et deux fois, étant plus conforme d'abord à la nature du musicien, puis à la nôtre : musique française, et, si l'on veut, gauloise, dont la veine limpide alla se jeter — et ce fut dommage — dans le grand fleuve allemand.

Dix ans après l'*Étoile, le Roi malgré lui* souffrit, et mourut même, de n'avoir pas été ce que d'abord il devait être également : une opérette. Sous cette forme primitive et plus modeste, sa fortune eût été meilleure. Mais l'incertitude et l'équivoque le perdit. Pour qui relit cette partition, vieille de vingt-cinq années, les meilleurs passages, les plus caractéristiques, les seuls enfin qui survivent, ne sont pas les plus fins, mais les plus gros, les traits, fortement appuyés, de la charge ou de la parodie.

Encore une fois, tel jugement porté naguère sur cet

ouvrage nous paraît aujourd'hui non pas à corriger, mais, tout entier, attendus et dispositif, à contredire. La poésie et le sentiment, les grâces enfin de cette musique, étaient fausses et se sont fanées. Il en reste la gaieté, la verve et le rire éclatant. « Chabrier a quelque chose dans le ventre. » On disait cela du temps où la critique, ainsi que le reste de la littérature, se piquait de naturalisme. Après tout, on ne disait pas trop mal, et l'image, un peu vulgaire, un peu basse, rendait pourtant avec assez d'exactitude, ou de couleur locale, ce qu'il y eut dans la manière de Chabrier, dans la meilleure, de rabelaisien, de gras et de copieux.

C'était une comédie d'intrigue, que la comédie du *Roi malgré lui*. Notre futur Henri III, s'ennuyant d'être roi de Pologne, a résolu de quitter furtivement son royaume. Et je ne sais plus trop s'il y réussit. Je me souviens seulement d'un quiproquo, de la substitution d'un faux roi, Nangis, ami du prince, au roi véritable, et d'un complot, dont le monarque authentique refuse de laisser courir le risque jusqu'à la fin, jusqu'à la mort possible, par le remplaçant qu'il s'est lui-même donné. A cet imbroglio politique se mêle une méprise d'amour, où figurent deux héroïnes rivales : une bohémienne et certaine princesse, ou comtesse, palatine et vocalisante, que Chabrier, pour être juste, aurait dû laisser dans la catégorie des dindes à vocalises où tout à l'heure il reléguait les reines de l'ancien opéra. Un nommé Fritelli, vaguement cousin du Cantarelli du *Pré aux Clercs*, est chargé d'égayer les choses et n'y parvient qu'à demi. En résumé, ce livret avait surtout le tort de ne se décider jamais entre le plaisant et, sinon le sévère, au moins le sérieux.

La musique au contraire choisit, et se porta tout

d'un côté, celui d'ailleurs où penchait naturellement le musicien. Mais comme elle s'y portait seule, et de toute sa force, il arriva qu'elle rompit l'équilibre et que l'ouvrage tomba.

Plus bref, et soutenant d'un bout à l'autre le même ton, l'opéra-comique manqué pouvait faire une savoureuse opérette. Dès l'introduction, le genre s'affirme sans ménagements. Un chœur de soldats n'est pas sensiblement inégal au fameux rapport stratégique : *Or je vais vous conter, Altesse,* adressé par Fritz, après la bataille, à la grande-duchesse de Gérolstein. Les couplets de Fritelli, sur le Polonais et le Français comparés, nous offrent, avec des effets analogues de rythme, de déclamation et de prosodie, une de ces rapides études, ethniques ou nationales, dont l'Espagnol est l'objet dans les deux refrains : *On sait aimer*, et *Il grandira*, de la *Périchole*. Un portrait du roi supposé, fait au roi véritable par la tzigane amoureuse et qui ne le connaît pas, est charmant de finesse et d'ironie. La violence, au contraire, une sorte de fureur bachique, oserai-je ajouter « offenbachique », emporte et secoue la polonaise chantée et dansée au commencement du second acte. Le Chabrier d'*España* se retrouve, ou plutôt se surpasse, il se débride et se déchaîne en cette page, que dis-je! en ces pages (elles ne sont pas moins de cinquante), qui seraient les pages maîtresses de l'œuvre, si le grand ensemble de la conspiration ne venait littéralement les écraser. Il est encore un mot, au moins familier, voire brutal, dont ne craint pas d'user le jargon de la critique : c'est « la patte », et, pour exprimer la rudesse et l'outrance, les coups et les à-coups d'une musique pareille, le terme n'a peut-être pas d'équivalent. Je doute que le réper-

toire de l'opérette possède un finale plus exubérant que celui-ci. La musique y réunit, portés au dernier degré, tous les éléments, tous les effets du genre. Elle n'a même pas négligé l'un des plus faciles, qui consiste à transposer en style burlesque telle scène connue, ou mieux populaire, d'une œuvre sérieuse et consacrée. Ici la parodie est même double. Il semble bien que Chabrier ait eu l'intention de rappeler et de railler d'abord — certain roulement de timbales en ferait foi — le serment prêté par les gentilshommes catholiques et protestants devant la reine Marguerite, à la fin du second acte des *Huguenots*. Et cette poupée d'Alexina, duchesse de Fritelli, mène un peu sa conjuration pour rire, comme en conduisait une autre, pour de bon, Catherine de Médicis en personne, au lieu du comte de Saint-Bris, dans la version primitive des mêmes *Huguenots*. A cette raillerie en quelque sorte extérieure, provenant d'une réminiscence et d'un rappel, s'ajoute le comique à proprement parler musical, celui qui naît de la musique en soi, de ses formes, de ses forces particulières et combinées pour l'action, pour la charge commune. Tour à tour, ensemble, elles donnent toutes ici. Mélodie, mouvement et rythme, harmonie, il n'y a pas un élément sonore qui ne s'exagère, ne s'exaspère ou ne se déforme, ne s'avilisse et, s'il le faut, ne s'encanaille. Mais la verve, la frénésie emporte et sauve tout. Le moindre accent, un contre-temps, une syncope, prête un air exotique, une allure follement slave à cette farce, qui se joue en Pologne. *Slavus saltans*, comme disait Cherbuliez d'un de ses personnages, également polonais, ainsi qu'un peu fou. De telles pages portent à croire que le malentendu funeste au *Roi malgré lui* compromit l'œuvre entier et faussa

peut-être la nature même de l'artiste. Il admirait Wagner; ses amis ou ses camarades prétendirent, inconsidérément, qu'il s'en inspirât, et cette prétention ne nous valut que *Gwendoline*. Dans l'entourage de Chabrier, il semble bien qu'on le conseilla, qu'on le servit au rebours de ses facultés et de sa vocation. Le genre que nous avons tâché de définir, un peu gros, mais savoureux et non sans vigueur, était vraiment son genre ; il y est libre, il y est lui-même. Ailleurs, fût-ce plus haut, musicien encore sans doute, il l'est un peu comme son héros était roi, gauchement et malgré lui.

Souhaitez-vous, avant de le quitter, de le voir tout à fait à son aise? Il faut l'aller trouver aux champs, — peut-être à la Membrolle, — à la ferme, enfin non plus à la cour, mais à la basse-cour. Chabrier n'a rien écrit de plus comique, et finement cette fois, que sa trilogie animale : la *Villanelle des petits canards,* la *Ballade des gros dindons* et la *Pastorale des cochons roses.* Le premier de ces poèmes zoologiques est l'œuvre de Rosemonde Gérard (Mme Edmond Rostand). Le futur auteur de *Chantecler* a rimé les deux autres.

Il y aurait une étude à faire — et nous pouvons à peine ici l'ébaucher — sur les bêtes en musique, ou dans la musique. Par où nous ne désignons pas, qu'elles veuillent bien le croire, les personnes qui ne s'y entendent point. Déjà de loin, comme du fond de l'histoire musicale, on les voir accourir, les uns à toutes jambes, les autres à tire-d'aile, — hormis les gros, qui s'avancent avec lenteur, — nos frères plus humbles, que la musique a chantés. Non pas seulement ceux qui chantent eux-mêmes, car elle a, des autres aussi, représenté l'aspect, les mouvements, le caractère et l'âme obscure. Les volatiles peut-être domineraient

en ce jardin d'acclimatation lyrique; les quadrupèdes pourtant y tiendraient leur place. Dès le seizième siècle, pour ne pas remonter plus avant, et jusqu'aux nomes pythiques de l'antiquité, l'œuvre de Clément Janne-quin résonne du « Chant des oiseaux ». La chasse au lièvre, au cerf, y est également figurée[1]. La musique des siècles suivants abonde en tableaux du même genre. Ils sont nombreux chez Bach et chez Haendel. Parlant un jour de Marcello, nous rappelions que, dans sa cantate *Calisto changée en ourse*, le musicien de Venise avait essayé de noter les signes sonores de ce changement. Il y a des échos de la forêt, quand ce n'est pas de la volière, ou du poulailler, dans le répertoire de nos maîtres clavecinistes, y compris le grand Rameau. La volaille et le gibier, les bœufs, et jusqu'aux poissons, il n'est presque pas un être vivant que l'auteur des *Saisons* et de la *Création* n'ait trouvé digne de son génie et d'une bonté qui s'étendait, comme celle du Créateur lui-même, « sur toute la nature ». Beethoven, une fois au moins, eut des tendresses pareilles, et dans certains arpèges, piqués et brillants, de la « Scène au bord du ruisseau », avant l'appel final du coucou, du rossignol et de la caille, il souhaitait qu'on reçonnût l'essor et le cri du loriot.

« Ils sont trop, » et, comme dans la fable, c'est « tout ce qui respire », que l'historien de la musique devrait appeler à comparaître devant lui. On sait quel « animalier » sonore, familier ou sublime, fut le musicien

1. Sur les origines de la musique descriptive en général et, en particulier, de la représentation musicale des animaux, consulter l'excellent article de notre savant confrère Michel Brenet dans son récent ouvrage : *Musique et musiciens de la vieille France* (Paris, Félix Alcan, 1911).

de la truite, et du cheval au galop que chevauche, si tard et si vite, le père serrant contre lui son enfant. Les musiciens modernes, les étrangers et les nôtres, n'ont rien dédaigné non plus de la nature vivante. Maint exemple en serait tiré d'animaux plus petits. Qui ne connaît le bonsoir langoureux que Massenet souhaita naguère aux bêtes à bon Dieu : *Les coccinelles sont couchées*. On en fit même, en paroles du moins, une parodie assez plaisante et que Chabrier eût aimée. Gounod un jour a décrit la cigale et la fourmi; une autre fois, ce fut la fourmi toute seule, la fourmi ailée, en une mélodie légère et vibrante, où l'insecte, joyeux et chagrin tour à tour, sent battre, puis tomber ses ailes. Gounod encore, le Gounod de *Sapho*, de *Mireille*, n'a-t-il pas chanté deux de ses plus exquises chansons, l'une que le soleil endort, l'autre alerte et presque dansante, pour les chèvres de la Provence et pour celles de Lesbos? Dans le ciel, sur la terre et sur les eaux, le grand musicien du *Déluge* et de *la Lyre et la Harpe*, le musicien, comique et poétique à volonté, du *Carnaval des animaux*, a suivi le vol de la colombe, le glissement du cygne et les ébats du monstrueux éléphant. Un autre monstre n'a pas intimidé Bourgault-Ducoudray, qui fut chez nous un des maîtres de l'exotisme oriental. Son *Hippopotame* (sur deux strophes de Théophile Gautier) est tout simplement un chef-d'œuvre. Je me trompe : c'est un chef-d'œuvre double, à la fois descriptif, ou réaliste, et symbolique, chef-d'œuvre d'un lyrisme où s'élèvent à la même puissance l'élément animal et l'élément humain.

L'âme de la bête et l'âme, non plus de l'homme, mais de la femme, d'une vierge guerrière, héroïque, se

mêlent en mainte inspiration wagnérienne, dont ce mélange fait le prix. Nous voulons parler des pages de la *Tétralogie* (*Walkyrie* et *Crépuscule des Dieux*) qu'on pourrait appeler équestres. La *Chevauchée* en est la plus fameuse et la plus grandiose. Mais il y en a d'autres, éparses, dont la beauté, moins extérieure, ne sait pas moins nous émouvoir. Souvenons-nous de Brünnhilde rêveuse, lasse, et sentant pour la première fois le casque peser à son front et la lance à son bras. Il ne faut ici que deux mesures, à peine, où revient attristé, ralenti, le thème, ailleurs intrépide et joyeux, de la course, pour évoquer, auprès de la mélancolique amazone, « l'œil morne maintenant et la tête baissée » de son fidèle serviteur. Un soir, un soir encore plus tragique, après tant de combats, après la victoire, hélas! inutile, quand le terme sera venu, pour l'un et pour l'autre, des hasards et des périls bravés ensemble, la mort même ne les séparera pas. Sur le bûcher, d'un seul bond, ils s'élanceront tous deux. Mais auparavant, jeune, mourante et semblable aux héros de Virgile, elle prendra congé de son coursier, la fille de Wotan, la vierge du Walhall.

Hoc decus illi,
Hoc solamen erat; bellis hoc victor abibat
Omnibus. Alloquitur mærentem et talibus infit :
Rhæbe, diu — res si qua diu mortalibus ulla est —
Viximus...

Les adieux de Brünnhilde seront plus beaux encore, de tout ce que la musique peut ajouter à la poésie, même à celle-là. Nous y sentirons presque le partage, ou la fusion, entre la créature humaine et l'autre, des deux natures que la fable antique avait réunies en certains êtres, Chimères, Sirènes, Centaures, doubles et mystérieux.

Chabrier musicien des bêtes, et leur musicien comique, ne s'est pas élevé si haut. Et surtout, n'étant pas symboliste pour une obole, en ses petits canards, en ses gros dindons, voire en ses cochons roses, il n'a rien mis de l'homme, et de la femme non plus. Ses animaux ne sont qu'eux-mêmes. Mais ils le sont bien drôlement. Ils le sont de corps, ils le sont d'esprit, ou de caractère, la peinture musicale imitant leur extérieur d'abord, mais ne s'y arrêtant pas. Au physique, et, si l'on peut dire, au moral, ces trois « études » ont un égal agrément. La plus fine peut-être est celle des petits canards. La musique y va d'un train régulier, par saccades pourtant, mais très rythmées et symétriques, avec, à la fin de chaque période, une chute soudaine et qui semble un plongeon dans l'eau. Tandis que l'exacte division des valeurs (noires, croches, doubles croches) donne une dignité comique à la marche des jeunes palmipèdes, un accent, un éclat, un écart vient parfois souligner leur air, un peu niais, de béatitude enfantine.

Tout l'effet, extérieur et psychologique, des « gros dindons » résulte du rythme, ou plutôt des deux rythmes qui se suivent : l'un à 2/4, épaté, lourd et bête; l'autre, entraînant à l'improviste, en un mouvement de valse, une gracieuse autant qu'ironique ritournelle.

Mais le grand prix, en ce concours agricole et musical, il faudrait peut-être le décerner aux porcelets. Oui, même le prix de poésie. Un jour, dans la campagne d'Assise, nous rencontrâmes une vieille femme qui tenait sur ses genoux un petit goret noir (c'est leur couleur en Ombrie). Elle le berçait, le cajolait ainsi qu'un enfant, et comme nous passions près d'elle, elle dit d'une voix triste : *Sta poco bene.* « Il ne va pas très

bien. » M. Rostand et Chabrier ne les ont pas vus noirs, mais roses, comme ils sont en effet, nos petits compatriotes, mais ils ne les ont pas moins aimés. La romance qu'ils leur ont consacrée, sans être la moins spirituelle des trois, en est la plus affectueuse. La musique n'a suivi ni les dindons ni les canards avec autant de soin et de complaisance. Elle ne les a point escortés d'une mélodie aussi délicate, comique et gamine aussi gentiment, que cette trottinante et dodelinante mélodie. Fromentin naguère a loué chez les petits maîtres hollandais ce qu'il appelle très bien « la cordialité pour le réel ». La musique de genre, et du genre le plus humble, comme la peinture, y prête. Chabrier le savait, il l'a éprouvé, et ses trois essais de « comédie animale » ne sont égaux, peut-être supérieurs à ses meilleures pages de « comédie humaine », que pour être pénétrés plus avant de ce réalisme cordial, de ce réalisme à base de sympathie.





MASSENET

Octobre 1912.

Dans notre musique française, où le charme n'est pas aujourd'hui ce qui surabonde, un charme vient de s'évanouir par la mort du plus tendre et du plus sensuel, du plus chérissant et du plus caressant de nos musiciens. Massenet! Un joli nom! Presque aussi joli que celui de Paladilhe, un musicien aussi. Gardons-nous de rappeler son prénom, qu'il avait en horreur. Massenet! Cela sonne, cela tinte clair, un peu comme un coup léger, très léger, de cymbales d'argent.

Le charme de Massenet fut, avant tout, plus que tout, mélodique. Il le fut presque exclusivement. C'est par des mélodies — qui d'ailleurs n'étaient pas toujours vocales — que Massenet, pendant quarante années, a séduit les oreilles et les cœurs, ou les sens. Le musicien de *Marie-Magdeleine* et de *Manon,* d'*Esclarmonde* et de *Thaïs,* du *Cid* et de *Werther,* est peut-être l'un de nos derniers musiciens dont la musique se reconnaisse, tout de suite, à l'existence d'abord, puis aux caractères (qualités et défauts) d'une ligne unique, d'une suite et non d'une combinaison de sons. Dans les autres ordres, sur les autres éléments de la musique, on chercherait en vain la marque de Massenet. Parmi les principes, ou les procédés, anciens, je n'en vois pas qu'il ait aban-

donnés; je ne saurais citer, parmi les nouveaux, ceux qu'il a découverts ou suivis. Sans doute, à compter du *Roi de Lahore,* son premier ouvrage, Massenet a renoncé, comme tout le monde, à la division du drame lyrique en morceaux nettement séparés, pour fondre chaque scène, chaque acte, en un courant ininterrompu. De même, il a fait insensiblement de l'orchestre un agent plus expressif, un moins secondaire et plus personnel interprète. Nous disons l'orchestre, et non la symphonie. *Esclarmonde* exceptée, qui fut écrite à l'heure où le wagnérisme finissait par triompher chez nous, et de nous, l'œuvre de Massenet n'offre que peu d'exemples et des traces légères de ce vrai développement symphonique, dont l'élément, et comme le ferment de vie, s'appelle le *leitmotif* wagnérien. Non pas, encore une fois, que l'orchestre de Massenet se borne au rôle d'accompagnateur. Souvent, très souvent, c'est lui qui chante, qui soupire, qui se pâme à la place de la voix, ou avec elle, et, non moins qu'elle, mélodique ou mélodieux. Mais alors même, et dans les plus heureuses rencontres, il se contente d'exposer l'idée musicale, et ne va guère jusqu'à la développer. Nombreux sont les exemples de mélodie purement instrumentale chez l'auteur des *Erinnyes* et du *Roi de Lahore*, de *Werther* et de *Thaïs*. Rien qu'à nommer ces divers ouvrages, on se souvient de la libation d'Électre et d'*Orestès,* de l'entrée d'Alim au Paradis d'Indra, de la lugubre « Nuit de Noël » et de la « Scène des pistolets », et de la fameuse « Méditation ». Mais quand l'orchestre se mêle à la voix, ou s'y rapporte, il n'est pas rare que ce soit par les plus délicats, les plus ingénieux rapports. En ce genre, qui veut beaucoup de finesse et de goût, Massenet a laissé de véritables chefs-d'œuvre. Lisez dans

Manon (à l'acte du Cours-la-Reine) l'entretien de Manon avec Des Grieux père, cet *a parte* furtif, aux sons lointains d'une musique de bal, où l'orchestre sourit et danse, où les voix, discrètes et parlant bas, sont près de pleurer. Mais surtout rappelez-vous l'apparition de Charlotte et de Werther (fin du premier acte) et, devant le perron que blanchit le clair de lune, la halte des deux vertueux amants près de se dire adieu. Massenet jamais ne fut plus tendre, avec plus de retenue et de pureté. Les instruments encore ici chantent d'abord seuls; mais, avec les premiers mots de Charlotte : *Il faut nous séparer*, les notes de la voix, appelées, attirées à leur tour, entrent dans la cantilène, ou plutôt elles s'y insinuent et s'y blottissent amoureusement.

Instrumentale ou vocale, il est certain que la mélodie de Massenet a sa nature et ses caractères originaux. Massenet l'a véritablement créée. Par rapport à celle d'un Gounod, dont elle ne procède pas autant qu'on l'a dit, elle est beaucoup plus nerveuse, beaucoup plus contournée et, pour ces deux raisons, entre autres, beaucoup moins classique. Elle n'a rien non plus de rigide, rien de sec ni de maigre; au contraire, elle développe avec ampleur une courbe à longue portée. Elle a son rythme favori : celui d'une mesure à deux, à trois, à quatre temps, où chaque temps est formé d'un groupe de trois notes (triolet); autrement dit, — en chiffres, — mesure à 6/8, à 9/8 ou à 12/8. Exemples, par ordre chronologique : dans le *Roi de Lahore*, le duo d'amour : *Soyons unis;* dans *Hérodiade*, la déclaration de Salomé : *Ce que je veux, ô Jean! te dire que je t'aime*, et les *ariosos* d'Hérode; le frénétique duo d'*Esclarmonde* et l'entr'acte — malaisément descriptible — qui suit;

le duo langoureux du *Cid,* le délicieux « Clair de lune » de *Werther;* la première phrase, énamourée, d'Alain, au début de *Grisélidis,* etc., etc. Assurément, de tant de motifs passionnés dont palpite l'œuvre de Massenet, beaucoup ne sauraient entrer dans ce moule rythmique; mais un grand nombre, et les plus caractéristiques peut-être, y est jeté. Ce n'est pas qu'ils s'y trouvent mal à l'aise. Le moule est souple et comme élastique, il cède, il prête, et la phrase mélodique s'y meut librement, s'y balance avec mollesse, à moins qu'elle ne s'y étire et ne s'y étale avec une sorte de volupté.

Autres marques de la mélodie « massenetique » : elle abonde en effets de contraste. Tour à tour elle précipite et elle suspend, ou plutôt elle brise son cours. Elle passe de brusques élans à de soudaines faiblesses, de l'emportement à la retenue, et du paroxysme de la violence, à de mièvres et fades douceurs. Elle fait ainsi non pas se toucher, mais se heurter les extrêmes; d'où quelque chose en elle d'inégal, de haletant et de spasmodique, un continuel état, une apparence au moins d'excitation, de trouble et de fièvre. Telle enfin la mélodie de Massenet a commencé, telle elle s'est développée, et telle elle s'achève. Elle meurt comme elle a vécu. Sa conclusion n'est souvent que sa défaillance ou sa pâmoison suprême. « La chute en est jolie, amoureuse, admirable; » plutôt jolie et amoureuse seulement, et, pour désigner la terminaison de cette phrase qui tombe avec une grâce, une faiblesse de femme, encore mieux que le mot « cadence », c'est en effet le mot « chute » dont il convient de se servir.

Parmi toutes les questions, et de tout genre, que, dès le lendemain de la mort de l'illustre musicien, toute la presse, à tout le monde, a posées, je n'ai pas rencontré

celle-ci : « Quelle a été, chez Massenet, la part de l'esprit ou de l'idéal classique ? » Cette part est infime. Une *Hérodiade,* une *Thaïs,* une *Esclarmonde,* ne possèdent évidemment que dans une très petite mesure les qualités, les vertus classiques par excellence, telles que la modération, la retenue et la maîtrise de soi. De plus, il semble bien que nulle filiation, nulle parenté ne rattache un Massenet aux maîtres d'autrefois. Il ne descend pas, comme un Gounod, encore moins comme un Saint-Saëns, des plus grands, des plus purs. On serait embarrassé pour nommer ses aïeux. Les Bach et les Gluck, les Mozart et les Beethoven, il les étudia, les connut, mais ne leur ressembla point. Son art, tout moderne, manque de traditions. Il ne s'appuie à rien et ne s'enfonce nulle part. Sa musique est une fleur brillante et sans racines. Peut-être en est-elle plus originale, avec plus de fragilité. S'il fallait absolument trouver à Massenet, parmi les maîtres, non pas encore une fois des parents, mais des parrains, c'est à Schumann et à Chopin que l'on finirait — quelquefois — par songer. Le musicien des *Nocturnes* n'eût pas désavoué la méditation de *Thaïs* avec sa grâce nerveuse, avec l'élégance contournée de ses lignes et les groupes de notes qui lui servent çà et là de voile ou de parure. Mais surtout dans ce juvénile et délicieux recueil de *lieder : Poème d'avril,* et plus encore dans le premier, dans le troisième acte de *Werther,* cette moitié de chef-d'œuvre, il est certain que plus d'un soupir, plus d'un sanglot des *Amours du poète* a passé.

Enfin, dernière raison qui l'empêche d'être classique, l'art de Massenet accorde presque tout à la sensibilité, presque rien à l'entendement. L'élément rationnel et logique, l'ordonnance, la construction et le développe-

ment, toutes les qualités en quelque sorte intellectuelles, ne viennent ici qu'au second rang. Ici nous ne goûtons pas la beauté pour ainsi dire abstraite, idéale, de la musique pure, mais uniquement le charme, qui d'ailleurs nous séduit, et parfois nous émeut, de la musique appliquée à l'expression des sentiments. Or, a dit Beethoven, « la musique est esprit et elle est âme ». L'âme surtout anime la musique de Massenet.

Et cette âme ressemble à celle que saluait, en termes atténués, affectés à dessein, le César près de mourir : *Animula vagula, blandula.* Ce n'est pas une très grande âme, une âme très haute. Plutôt éprise que maîtresse de son corps, elle a moins de vertus que de faiblesses. Et ses faiblesses lui sont chères. Loin de les dominer, elle s'y abandonne avec délices. Dernièrement, sous la plume, sévère aux poètes romantiques, d'un écrivain distingué[1], nous rencontrions ces mots : « Les notes dangereuses d'un langoureux amour. » La musique de Massenet a donné, répété, prolongé ces notes-là, comme nulle autre musique peut-être n'avait su, n'avait osé le faire encore. « L'amour physique, a dit un autre, est extrêmement joli, mais il est extrêmement difficile d'en parler. » Il paraît que le chanter est plus facile. Massenet du moins, sans effort et rien qu'en suivant sa pente, y a fameusement réussi. Quand on se rappelle *Esclarmonde,* on ajouterait même « furieusement ». Il y avait là tout un acte, renforcé d'un entr'acte, où la musique arrivait au plus haut degré (si c'est le plus haut) de l'imitation, de la description ou de la suggestion. L'orchestre ici, oui, même l'orchestre « dans les

1. M. le chanoine Delfour.

sons, brava l'honnêteté ». De luxuriante, l'instrumentation de Massenet, ce jour-là, devint luxurieuse, et la fleur de sensualité que le musicien avait cultivée jusqu'alors s'épanouit enfin, comme fait, dit-on, la fleur de l'aloès, avec un fracas de tonnerre.

Déchaînée ici, retenue ailleurs, mais presque partout présente, il est peu de sentiments où cette sensualité ne se mêle. Il s'en faut qu'elle ait toujours respecté dans l'œuvre de Massenet le sentiment religieux lui-même : d'où les plus regrettables, les plus fâcheuses équivoques. Les transports enragés d'Esclarmonde et de son Roland font bientôt place à d'insipides autant qu'inopportunes patenôtres. Musique de volupté, la musique de Massenet sait l'être aussi de dévotion. Passe encore pour *Grisélidis*, honnête et conjugale partition, toute pleine d'*Ave*, d'*Angelus* et d'*Alleluia*, de cantiques alternant avec des complaintes, album en partie double de vignettes sentimentales et d'images de sainteté. Mais quel manque de goût et quel manquement aux convenances, que de rapprocher, dans une espèce de *Noël* ambigu, deux nativités qui n'ont rien de commun. Encore ne s'agit-il ici que d'un *lied* ou d'une « mélodie ». Mais on sait que l'opéra d'*Hérodiade* a pour « argument » une bien autre, et plus déplaisante, et plus choquante rencontre. Des *Salomé* et des « saloмeries » qui depuis lors nous furent offertes, l'*Hérodiade* de Massenet porte un peu la responsabilité. La faute en est, direz-vous, aux librettistes. La première faute, oui. Mais le musicien a commis la seconde, et non la moindre, en ajoutant à ces troubles imaginations le charme non moins pernicieux d'une musique plus profane encore.

Alors, et *Marie-Magdeleine?* Aux jours de sa jeu-

nesse, et de la nôtre, il nous souvient de l'avoir beaucoup, passionnément aimée. Aujourd'hui même, le courage nous manquerait de lui devenir sévère. Ici, ni le respect, ni la piété, ni peut-être la foi n'est toujours absente. Une passion encore trop humaine, trop exaltée et pathétique, emporte par moments cette musique et menace de l'égarer. Mais que de pages aussi, délicieuses, où circule un courant de calme et pure tendresse! Que de cris rachetés par d'humbles et chastes soupirs! Comparez aux duos de Jean-Baptiste avec Salomé l'entretien de Jésus avec Madeleine, et vous reconnaîtrez, au moins d'un côté, la mesure, le goût et la convenance. Il y a dans la musique sacrée de notre époque peu de pages plus belles, belles avec plus de dignité, de décence et de noblesse, que les strophes de la Magdaléenne au sépulcre. Et puis, que voulez-vous, c'est ici l'une des œuvres de Massenet où « sa grâce est la plus forte ». Un charme se dégage de l'ensemble, un charme qui nous inquiète autant qu'il nous ravit, et, quand on écoute cette musique, on dirait volontiers, avec saint Augustin : « Seigneur, délivrez mon âme du plaisir de l'oreille! » quitte à souhaiter tout bas de n'être point exaucé.

« Les notes dangereuses d'un langoureux amour. » C'est encore avec ces notes-là que, dans le genre ou l'ordre laïque, Massenet a fait *Manon; Manon,* qui serait son chef-d'œuvre, si le premier et surtout le troisième acte de *Werther* n'étaient venus le porter, une fois, sur des sommets plus hauts et plus purs. Oui, ces notes-là soupirent, palpitent, frémissent à chaque page de *Manon* (nous parlons des pages de tendresse). Ici le rapport est exact autant que délicat entre le fond ou le sujet, le sujet tout entier, action et caractère, et

les formes sonores. Il fallait justement cette qualité de musique à cette qualité d'amour. Dans le sentiment, la sensation, au besoin la sensiblerie (*Adieu, notre petite table*) a bien sa part. La passion, une ou deux fois, l'élève, mais, ainsi qu'il convient, sans trop l'épurer ni l'ennoblir. La mélodie de Massenet paraît avoir atteint dans *Manon,* je ne dirai pas à sa maturité, car elle y a toutes les grâces de la jeunesse, mais à sa perfection. Et par une rencontre heureuse, qui se renouvellera dans *Werther,* l'accessoire, comme on dit en droit, a suivi le principal. En cette œuvre privilégiée, le « milieu » — donnons au mot, pour une fois, son véritable sens — a rayonné sur les environs ou les alentours. C'est toute l'atmosphère de *Manon* qui vibre, qui vit et qui brille, atmosphère de gaieté, de joie sensuelle et légère, où passe de temps en temps, furtive, et ne fait que passer, une ombre de mélancolie. A cet égard, l'acte du jeu, dans l'Hôtel de Transylvanie, est un épisode excellent. J'ai toujours admiré comment, avec un pathétique discret, la musique avait su mêler et fondre là vingt nuances diverses, introduire jusque dans la vivacité des rythmes, dans le pétillement d'un orchestre qui luit et tinte comme l'or, je ne sais quoi d'équivoque et de louche, et nous donner par là comme une vague impression de menace, de malaise et de malheur. Détails peut-être, mais précieux détails. Ils achèvent de faire de *Manon* la partition de Massenet la plus équilibrée et la plus harmonieuse. Fromentin assurait que pour un artiste le moment arrive toujours où, par une conjonction favorable de ses facultés et des circonstances, de son talent, ou de son génie, et du sujet, ou de l'occasion, il produit son œuvre par excellence, l'œuvre qui lui ressemble le plus à lui-même,

qui le manifeste et le représente parfaitement. Encore une fois, pour Massenet, s'il n'avait écrit *Werther*, ce moment-là serait le moment de *Manon*.

Mais il a écrit *Werther*, et les belles pages de *Werther* sont les pages maîtresses de Massenet. Du commencement à la fin, le premier acte est exquis. Lisez la scène du « Clair de lune ». Le musicien n'a rien trouvé de plus tendre et presque rien d'aussi pur. Ici, comme nulle part, il est lui-même, lui seul et lui tout entier. Mais, au troisième acte, il est un autre lui-même, exceptionnel, supérieur, qu'on ne connaissait pas et qu'on n'a pas retrouvé. Par l'élévation et par la noblesse du sentiment, par l'intensité non moins que par la sincérité de la passion, par le caractère et par le style, par l'emportement et, quand il le faut, par la retenue ou la tenue, par l'abondance et la continuité du courant ou du torrent dramatique et lyrique tour à tour, cela est fort au-dessus du fameux tableau de Saint-Sulpice, et, s'il fallait choisir, on donnerait peut-être, pour les points culminants de *Werther*, la ligne plus égale et moins haute de *Manon*.

Au lendemain d'un tel ouvrage, Massenet a pu se dire : « Voici que je suis devenu grand. » Il ne l'avait pas été encore, et depuis il ne l'est pas redevenu. Le « grand opéra » ne fut jamais son affaire. Dans le *Roi de Lahore*, la première et la meilleure partition de Massenet en ce genre, certain finale (l'Incantation) acclamé naguère, un soir de festival, à l'Hippodrome, est une page très éclatante, mais un peu vide, plus sonore que musicale, et qui, de la vraie puissance, ne possède guère que le dehors et le semblant. Plus fausse encore et plus creuse, la grandeur d'une *Hérodiade*. Sous la tragédie de Corneille, on sait avec quelle grâce

le musicien de Rodrigue et de Chimène a plié. Ne parlons pas du *Mage,* fût-ce de *Roma,* et de *Bacchus* moins encore. Souvenons-nous d'*Ariane* un moment, et d'un moment d'*Ariane* (au troisième acte), où l'on s'étonna presque d'entendre un héros de Massenet tenir enfin un héroïque, un viril et farouche langage. Souvent un procédé, familier au musicien, témoigne qu'il est né pour la grâce et que de sa chère faiblesse il ne gagne rien à vouloir guérir. Au cours d'une même scène, et de préférence un duo : que ce soit, dans *Manon,* le duo de Saint-Sulpice, celui du « Clair de lune » ou celui des strophes d'Ossian dans *Werther,* le moment arrive toujours où le sentiment s'accroît et monte à son comble. Que fait alors le musicien? Il reprend, mais renforcée et grossie, la mélodie primitive ; il la pousse et l'exaspère jusqu'au paroxysme. Mais un tel effort est trop rude pour elle. Incapable de donner ce qu'on exige d'elle, en vain la forme délicate s'enfle et se travaille. Elle n'avait d'expression et de vérité que dans la douceur. La violence la perd, et, loin de la transfigurer, la dénature et la parodie. Modèle, il y a peu d'instants, de distinction et de finesse, elle ne l'est plus maintenant que d'emphase et de brutalité.

Je me souviens qu'autrefois une mère, ayant mené sa fille entendre *Hérodiade,* à moins que ce ne fût *Esclarmonde,* lui disait de temps en temps : « N'écoute pas, mon enfant, n'écoute pas, c'est trop voluptueux. » Mais à côté du troublant Massenet, il en existe un autre (il y en a tant!), et celui-là de tout repos, le Massenet des familles, des demoiselles, voire des enfants. Rappelez-vous la mélodie qui porte le nom de ces derniers et défend de leur causer *nulle peine, même*

légère. Du même ordre, du même goût, sont aussi les *Coccinelles*, et vingt autres gentillesses. Loin de viser à la grandeur, Massenet alors se complaît dans la mièvrerie et la mignardise. Il met en musique, en musique tantôt de romance, et tantôt d'oraison, les insectes et les roses, les anges et les bébés, les petits ruisseaux et les petits oiseaux, les petites sœurs et les petites cousines, la Sophie de *Werther* et l'Irène de *Sapho*. La mélodie de Massenet se prête diversement à toutes ces petitesses : ici ralentie et languissante, ailleurs sautillante et mutine. Il peut même arriver qu'une seule phrase — j'en pourrais citer une, d'*Ariane* — rapproche les deux extrêmes et les oppose : l'affectation et la simplicité, le sentiment, fût-ce la passion, et la sensiblerie, la manière et le style, enfin ce que Massenet eut de meilleur, et ce qu'il eut de moins bon.

S'il n'a pas été un grand musicien d'amour, ou plutôt le musicien des grandes amours, et par conséquent des grandes tristesses, sa musique a su nous conter quelques-uns des secrets de la mélancolie. Au côté sensuel de son œuvre il est permis d'en préférer la partie élégiaque : les plaintes de Grisélidis et surtout les strophes (*Pleurez, pleurez, mes yeux !*) de Chimène. Les célèbres adieux de Manon à la petite table sont touchants, bien qu'un peu minces. Ils ne pouvaient, ils ne devaient pas ressembler à ceux d'une Alceste ou d'une Didon (*os impressa toro*). Une héroïne différente les prononce et ne les adresse pas au même témoin d'amour. Mais d'autres déplorations expriment de plus nobles douleurs : dans *Werther*, le prélude morne, désolé, glacial de la « Nuit de Noël » ; dans les *Erinnyes*, *la Troyenne regrettant sa patrie* (un délicieux bas-relief sonore), et la libation d'Électre, et le pathétique

entr'acte d'*Orestès*. Émouvante encore est l'entrée d'Alim, le roi de Lahore assassiné, dans le Paradis d'Indra. Quel est, demande le dieu,

Quel est celui qui vient? Son front pâle s'incline,
Comme si, dédaignant la volupté divine,
Il regrettait ici les misères d'en bas.

Il les regrette en effet, et la mélodie instrumentale qui le précède et l'annonce est triste, lourde de son regret plus fort que la mort, de ce regret qu'Homère prête à l'ombre d'Achille, de ce regret qui fait que, dans l'Enfer et dans le Purgatoire, les âmes s'approchent de Dante et le prient, quand il sera retourné sur la terre, de les rappeler aux vivants qu'elles y ont aimés. Elle est belle, cette mélodie, un peu la sœur de celle qui porte le nom du sombre Oreste. Et la phrase vocale qui l'achève semble naître d'elle, comme d'une tige sonore, et pour la couronner, comme une fleur.

Mérimée déclarait, après un poète grec, qu'il y a deux bons moments dans la vie d'une femme : l'heure de l'amour (le grec use d'une expression plus vive) et l'heure de la mort. Assurément le musicien de *Manon*, de *Thaïs*, a toujours préféré la première. A la seconde pourtant il a donné de la poésie, de la mélancolie et de la douceur. Même il a su nous émouvoir, d'une émotion quelque peu féminine encore, sur le trépas masculin d'un Werther ou d'un Don Quichotte. Comme les mélodies de Massenet, ses personnages meurent en général avec grâce.

Vivants, il a réussi parfois à faire autour d'eux les choses mêmes vivantes. Il a dessiné d'un trait pur le pays de Marie-Magdeleine; il a peint de brillantes couleurs sa maison, préparée et fleurie pour recevoir le Seigneur. Devant la Troyenne assise et pleurant, on

croit voir s'étendre l'horizon de l'hémistiche virgilien : « *Pontum adspectabant flentes.* » Au début du second acte de *Thaïs*, rien qu'à ce nom, à cet appel : « *Alexandrie!* » on dirait que l'orchestre se déroule et déferle comme, sur une plage d'Orient, les flots de la mer étincelante. Nous avons noté précédemment le *brio* joyeux et sinistre du quatrième acte de *Manon* (l'hôtel de Transylvanie). Écoutez, au théâtre, le premier acte de *Werther*; au concert, les *Scènes alsaciennes*, un petit chef-d'œuvre pittoresque. Si vous avez une voisine, vous serez tenté de lui poser la question de Henri Heine : « Madame, ne sentez-vous pas l'odeur des tilleuls? »

Ainsi Massenet, avant tout élégiaque et sensuel, n'a pas été cela seulement et toujours. Il a même eu de l'esprit. Je me souviens d'une certaine *Cendrillon*, fort inégale d'ailleurs, dont le premier acte, piquant, pimpant et, comme le conte de Perrault, très français, parut une chose délicieuse. Cela n'était fait que de détails, mais ajustés avec un tel art, une telle adresse, qu'ils assuraient la variété sans rompre l'harmonie. Qui voudrait étudier l'esprit dans la musique, en trouverait là de nombreux exemples et des modes divers. Comme il est mené, ce premier acte de comédie musicale, et comme il est écrit! Les éléments, innombrables aujourd'hui, de la musique, y sont au service du musicien, bien loin qu'il soit au leur. Il dispose d'eux et les domine. Là où tant d'autres ne font que se débattre, il se débrouille. Harmonies, mélodies et rythmes, alliance ou succession des notes, des phrases, des accords et des timbres, souplesse et liberté du discours, il n'est pas une partie, et pour ainsi dire pas un coin d'un art infiniment complexe, où la dextérité de l'artiste ne s'applique ou plutôt ne se joue.

Ondoyante et diverse, la carrière de Massenet abonde en surprises. Le cours en est changeant. Un jour, le wagnérisme paraît séduire l'auteur d'*Esclarmonde;* une autre fois, le musicien de la *Navarraise* a l'air de se laisser prendre aux appâts, plus grossiers, du « vérisme » italien. Trop souvent on peut croire qu'il s'échappe, ou se dérobe, ou s'oublie. Il a des écarts et comme des fuites soudaines. Mais, soudain aussi, il se reprend, il se retrouve, il revient. Le *Jongleur de Notre-Dame* fut un de ces retours, on pourrait dire même un de ces repentirs délicieux. Il est trop vrai que des caprices, plutôt que des principes, ont dirigé Massenet : moins encore ses caprices à lui que ceux de la foule. Une perpétuelle inquiétude l'agitait, celle de ne pas plaire ou de ne pas plaire assez, à tout le monde, fût-ce à ceux-là qui ne sont capables de goûter que de médiocres plaisirs. Il existe, même en art, une fausse charité. Pour ne blesser, ou seulement ne choquer personne, elle est prête à tout sacrifier, à tout abandonner, à ne soutenir, à ne défendre rien. Massenet a trop pratiqué cette soi-disant vertu, qui, dans l'ordre du beau comme dans celui du vrai, n'est que faiblesse. Entre sa conscience d'artiste, de grand artiste, et le goût du public, il faisait alors le choix le plus facile et le moins courageux. Il a suivi trop souvent ceux qu'il aurait dû, qu'il aurait su conduire et, s'il le fallait, contraindre. La concession, non la conviction, devenait en ce cas la devise et la règle de son art. Quand il entendait applaudir telle ou telle page, *arioso,* phrase ou cadence de sa façon, de celle de ses façons qu'il savait bien n'être pas la meilleure, j'imagine qu'il en éprouvait une joie où se mêlait un peu de regret et comme un vague remords.

Trop indulgent pour le public, à lui-même non plus il ne fut pas toujours assez sévère. Ayant reçu les dons les plus rares, il ne les a point gardés pieusement. Avec plus de vigilance et de respect, il aurait pu les mieux préserver, si ce n'est les accroître encore. Quelqu'un a dit : « Le style est une habitude de l'esprit. » Et Joubert, qui cite le mot, ajoute : « Heureux ceux dans lesquels il est une habitude de l'âme. L'habitude de l'esprit est artifice; l'habitude de l'âme est excellence et perfection. » Massenet avait fini par trop céder à l'habitude artificielle : celle de l'esprit, celle du métier, d'un métier dont aucun secret, aucun procédé ne lui était inconnu. Voilà pourquoi l'on a pu regretter que, faisant tout ce qu'il voulait, quelquefois il ne voulût pas, où ne voulût pas assez tout ce qu'il faisait.

Vous savez la belle parole de Gounod. Dédiant son oratorio de *Mors et Vita* au pape Léon XIII, il exprimait le vœu que, dans les autres comme en lui-même, sa musique augmentât la vie (*ad incrementum vitæ*). On ne peut en effet attendre ni recevoir d'une œuvre d'art une grâce plus insigne. C'est le bienfait par excellence. Après avoir relu tout Massenet, sentira-t-on la vie accrue en soi? Peut-être plutôt alanguie, et comme bercée, ou caressée, mollement. Rien ne manque à cette musique pour nous charmer et nous séduire; elle n'a rien de ce qui nous fortifie et nous élève. « La musique est femme, » disait Wagner, estimant que dans l'association, dans le couple idéal que figure le drame lyrique, l'élément viril était le verbe. Un Massenet se révèle féministe jusque dans le choix de ses sujets et de ses personnages. La plupart ne sont pas des héros, mais des héroïnes, ou du moins des héros féminins, des âmes, non pas supérieures, comme celle d'un Rodri-

gue, mais, comme celle d'un Werther, inférieures au devoir, à la souffrance, c'est-à-dire à la vie. « *Je ne suis que faiblesse et que fragilité,* » chante Manon. Jamais paroles ne furent mieux faites que celles-là pour être mises en musique par Massenet.

Cependant, comme a dit Musset de Don Juan, cet autre féministe, « cependant, tel qu'il est, le monde l'aime encore ». Nul ne saurait prévoir si ce sera d'un long ou passager amour. Personnellement, nous devions notre hommage à son œuvre; à lui-même, nos regrets affectueux. Nous avons goûté le plaisir de le voir et de l'entendre, l'agrément de sa parole, de son chant et de son jeu, la vivacité, restée jeune, gamine même, de son esprit et de son imagination, le charme enfin de son ondoyante, un peu féminine amitié. Sensible à l'éloge, il en était reconnaissant, quelquefois sans mesure. Si les critiques, les réserves, les reproches amicaux ne le touchaient pas moins, il savait n'en montrer, n'en garder ni dépit ni rancune. Dans la bibliothèque et près de la table où nous achevons d'écrire de lui, plus d'un souvenir de lui nous le rappelle. C'est une vue de sa maison des champs, c'est un autographe de quelques mots, un autre de quelques mesures. C'est un portrait, vieux de plus d'un quart de siècle, au bas duquel il a tracé, comme il se plaisait à le faire, par coquetterie, une un peu trop modeste, un peu trop humble dédicace. Enfin voici la grande partition du *Cid,* aux pages encadrées d'un filet rouge. Sur la feuille de garde, les premières mesures du ballet sont transcrites, pour quatre mains, avec cette mention, devant la double portée : « Vous — Moi. » Et plus haut : « Souvenir de la soirée du jeudi 3 décembre 1885. »

Aujourd'hui, comment ne songerions-nous pas, avec un redoublement de mélancolie, que celui qui vient de mourir fut l'un des plus grands artistes de notre temps, oui, du temps qui a été nôtre! Il n'est pas une partition de Massenet que nous n'ayons vue paraître. Son œuvre, son œuvre tout entière, nous fut en quelque sorte présente, et voici déjà qu'elle vient d'entrer dans notre passé.





LE FAUST DE SCHUMANN

1913.

La critique musicale réserve de temps en temps à ses fidèles quelque bonne fortune. Dans l'ordre même de la poésie, elle comporte, elle commande des rappels ou des retours heureux. C'est ainsi qu'à propos de l'exécution intégrale, au Conservatoire, du *Faust* de Schumann, il nous a été donné de relire le poème de Gœthe, voire le *Paradis* de Dante. Schumann, on le sait, a mis jadis en musique le texte littéral de Gœthe. On sait aussi, de son propre aveu, qu'il ne s'y décida pas sans appréhension. L'événement le rassura bientôt. Après une première exécution, partielle, et devant des auditeurs choisis, il écrivait (juillet 1848) : « Je me réjouis beaucoup de diriger cette musique à Leipzig en présence de mes amis, et, avec l'aide de Dieu, j'espère le faire au commencement de l'hiver. Ce qui m'a surtout ravi, ce fut d'entendre dire de tous côtés que la musique faisait encore mieux comprendre la poésie, alors que je craignais justement qu'on m'adressât le reproche contraire : « Pourquoi « ajouter de la musique à une œuvre aussi complète ? » D'un autre côté, depuis que je connais cette scène, j'ai la sensation que très certainement la musique lui donnera une plus grande puissance. » Il ne parlait

encore que de la scène, ou des scènes, qui se passent dans le ciel. Mais pour les autres également il avait raison, d'avance. La musique a rarement couru — si même elle le courut jamais, — le risque d'une alliance aussi étroite, ou plutôt d'un absolu contact avec une telle poésie. Elles y ont gagné toutes deux, et cela ne leur fait pas médiocrement honneur. Il est vrai que pour leur beauté commune, composée de deux éléments, dont chacun renforce l'autre et le multiplie, rien n'est dangereux comme l'épreuve de la traduction. L'œuvre de Schumann en souffre, à chaque page, un inévitable autant qu'irréparable préjudice. Nous en signalerons, en passant, plus d'un exemple.

Dès l'année 1845, Schumann écrivait : « Le *Faust* me préoccupe toujours. Que penseriez-vous de l'idée de traiter tout l'ensemble en *oratorio ?* N'est-elle pas hardie et belle ? Actuellement, je ne puis qu'y penser. » « Tout l'ensemble », c'était impossible. Mais il faut reconnaître que Schumann arrêta son choix sur des parties du poème que personne, ou presque personne après lui, parmi les musiciens, ne devait choisir. On a reproché communément à Gounod d'avoir extrait de « tout l'ensemble » une épisode unique, celui de Gretchen; en quoi notre grand musicien d'amour a montré seulement qu'il était meilleur juge que personne de ses inclinations et de ses facultés. Aussi bien, sans prétendre tout traduire de l'œuvre allemande, Gounod du moins n'en a rien trahi. N'était-ce point un Allemand, ce roi de Hanovre qui, le soir de la première représentation de *Faust* sur son propre théâtre, admirait qu'un musicien de France « eût été capable d'entrer jusque-là dans l'esprit et la conception de Gœthe » ? Allemande aussi, mais à d'autres égards, la *Damnation*

de Faust contredit sur un point essentiel, et rien que par le titre déjà, l'idée première et dernière de l'œuvre originale. On pourrait définir la *Faust-Symphonie* de Liszt un triptyque sonore, dont chacun des trois personnages principaux, Faust, Marguerite et Méphistophélès, occupe un volet. M. Boito seul a traité dans son *Mefistofele* certains épisodes empruntés au second *Faust* : celui d'Hélène, entre autres, et la mort du héros. Seul également, le poète-musicien d'Italie s'est inspiré des scènes mystiques de Gœthe, et le prologue ainsi que l'épilogue dans le ciel nous paraissent même les pages restées les plus belles de la partition. Liszt, il est vrai, n'avait pas négligé de donner à son poème une conclusion religieuse : pour célébrer l'influence de l' « Éternel féminin » et pour fêter le salut de Faust, un chœur reprend et développe le thème ou le motif de Marguerite. L'intention est délicate et l'allusion touchante, mais en effet il n'y a là qu'une allusion, et très brève, à tout l'ordre d'idées, de sentiments, de mystères, qui, dans l'œuvre de Schumann, occupe la première place; deux fois la première : par la date et par l'importance, ou l'étendue. Écrites avant les autres, les scènes du Paradis les surpassent aussi. Comme elles furent l'origine de l'ouvrage, elles en demeurent le sommet.

La composition et la disposition de l'ensemble est celle-ci : d'abord trois scènes, tirées du premier *Faust* : le jardin, Marguerite devant l'image de la Vierge des douleurs, la cathédrale. Puis, trois épisodes empruntés à la suite du poème : le sommeil et le réveil de Faust, son dialogue avec le Souci et sa mort. Enfin, troisième et dernière partie, la plus développée : dans le ciel.

On accorde généralement peu d'intérêt à l'ouver-

ture. On a tort. Inférieure à celle de *Manfred* pour l'ampleur et le développement, plus ramassée et pour ainsi dire plus en dedans, épaisse et massive, une sourde inquiétude y fermente, qui l'agite et, par moments, la secoue tout entière. Elle a quelque chose de commun avec le caractère du héros ainsi qu'avec sa destinée, au moins sa destinée sur la terre. Rien de léger au contraire comme la scène du jardin. Ce n'est qu'une esquisse, une sorte de concert-promenade à deux personnages : Marguerite et Faust. Méphistophélès et la voisine interviennent seulement à la fin. On dirait d'un *lied* pour orchestre, accompagné, suivi par le chant, que l'aimable symphonie entraîne en son cours. Nulle passion, mais de la douceur, de la tendresse même, avec ce mélange de désir et de langueur que les Allemands nomment *Sehnsucht,* et que la musique, leur musique surtout, mieux que notre parler, sait rendre. Mais tout de suite ici, dès les premiers mots et les premières notes, apparaît, autant que l'intimité, que l'unité des unes et des autres, le trouble et le désaccord qu'y introduit un idiome étranger. « Clair de lune empaillé, » disait Henri Heine de sa poésie traduite. De la poésie mise en musique, cela est vrai deux fois.

Une esquisse, ou plutôt une ébauche, mais celle-là vigoureuse et tragique, la prière de Marguerite devant la Vierge des douleurs n'est guère autre chose non plus. La beauté ne consiste pas ici dans l'ordonnance, encore moins dans la suite, mais dans l'inégalité, presque dans l'incohérence d'un style où la ligne mélodique, indiquée à peine, aussitôt se brise, où le chant s'emporte jusqu'au cri, à moins qu'il ne se fonde en sanglots ou ne s'évanouisse en soupirs.

Tout autre, par la composition et le développement, est la scène de l'église. L'ordre pourtant, et même une certaine régularité, s'y concilie avec la violence au paroxysme. Rien de saisissant comme l'exorde *ex abrupto* de l'orchestre, qui, de chute en chute, semble s'écrouler tout entier sur la pénitente. C'est à la manière d'un coin, ou d'un levier de fer, que la voix inflexible du « Mauvais Esprit » entre, s'enfonce note par note dans la symphonie et dans l'âme de la malheureuse. Tout conspire contre celle-ci, tout, jusqu'au chant d'un *Dies iræ*, plutôt imprécation que prière, et qui, bien loin de la relever, ne fait que l'écraser davantage. Ainsi les éléments, les forces conjurées de la musique, donnent toutes ensemble, dans le même sens, et se prêtent mutuellement un atroce secours. Enfin leur pesée, leur poussée universelle aboutit à ce manquement de tout l'être, que figurent admirablement par leur simplicité, par leur banalité même, succédant à tant de lyrisme, les trois pauvres mots prêtés par Gœthe à Marguerite défaillante: « Voisine, votre flacon! » Le traducteur, hélas! a traduit ainsi : « Il m'a dit : Sois maudite ! » Mais, balbutiées tout bas, entrecoupées et comme évanouies dans le vide, les notes suffisent à rendre admirablement la détresse, en même temps que la familiarité, de ce dernier recours.

Quant aux trois scènes suivantes, elles n'ont leurs pareilles en aucune musique inspirée par le poème de Gœthe. Autrefois Caro donna pour titre à l'un des chapitres de son livre sur la *Philosophie de Gœthe :* « L'idée de l'activité, unité du poème, principe du salut de Faust. » Non pas, en réalité, principe unique : le repentir et l'intercession de Marguerite y auront eu pour le moins autant de part. Quoi qu'il en soit, le salut

du héros est célébré dans la dernière partie de l'œuvre de Schumann, admirable série de tableaux ou de cercles sonores, de plus en plus vastes et rayonnants. Les trois épisodes qui forment la seconde partie ont pour sujet l'activité de Faust, ou son action : « C'est l'action maintenant qui va prendre sa vie, c'est l'action qui tente sa liberté rajeunie, réveillée comme en sursaut, après les angoisses d'un rêve tour à tour enchanté et sinistre. L'action, si l'on prend ce mot dans son sens le plus haut et le plus large, l'action, opposée à l'égoïsme de la passion et à celui de la pensée solitaire, opposée à la spéculation qui se dissipe dans l'abstraction vide, ou à l'agitation non moins stérile des vains désirs qui étreignent le nuage ; l'action enfin, soit qu'elle s'exerce dans les devoirs positifs de la vie pratique, soit dans les grandes œuvres qui régénèrent un pays ou un peuple, soit dans la culture esthétique ou scientifique de l'esprit[1]. »

Un tel sujet, ou plutôt un tel programme, est vaste, grandiose même, et très musical. Philosophique, il est vrai, le sentiment, le pathétique s'y mêle à la philosophie, et surtout ce désir fiévreux, dont Schumann a su rendre, entre tous les musiciens, la sombre, inquiète, inextinguible ardeur. Le paysage enfin, dans le tableau du sommeil et du réveil de Faust, accompagne l'état d'âme, ou plutôt le précède. Autour de Faust endormi, les Esprits de l'air voltigent et murmurent. Alors, dira-t-on, comme dans Berlioz ? Non pas, et justement il n'y a rien ici de pareil. Rien ici ne ressemble à la berceuse étrange, unique aussi dans son genre, du Méphistophélès de la *Damnation*, contemplant son compa-

1. Caro, *Philosophie de Gœthe*, ch. XII.

gnon, son disciple, j'allais dire son enfant, couché parmi les roses.

Sur ce lit embaumé,
O mon Faust bien-aimé...

Qui pourrait oublier, l'ayant, ne fût-ce qu'une seule fois, entendue, accompagnée solennellement par les harmonies étouffées des instruments de cuivre, l'incantation mystérieuse, magique, et pourtant si humaine, paternelle même, où l'âme du réprouvé s'attendrit sur la créature en proie à son funeste pouvoir? Il y a là comme une halte sur la voie de perdition, et, dans l'éternelle haine, un instant, un soupir d'amour. Très différente est la scène de Schumann. Le démon d'abord n'y figure pas. Et puis, autour de Faust endormi, tout dans la nature est propice. Pour lui, comme eût dit Renan, « l'intention de l'univers est généralement bienveillante ». Rien de fantastique et rien de méchant; partout la grâce et la tendresse : une introduction délicieuse, où les notes vives, détachées, des harpes, alternent avec les cantilènes liées, enveloppantes, du quatuor; puis d'aimables chœurs, où le rythme caressant, à deux, à quatre temps, est mêlé, çà et là, de triolets qui l'alanguissent encore. C'est une chose originale et belle que le lever du soleil. Pour le figurer, la musique, au lieu de s'étendre et de s'épancher, ainsi qu'elle fait souvent, se rassemble au contraire et s'amincit en un rayon, presque en un point, le « point brillant » dont parle Rousseau, qui « part comme un éclair ».

Les premiers accents de Faust réveillé sont pour saluer, remercier la nature, qu'il retrouve une fois de plus vivante et mêlée à sa propre vie. « Tu excites en moi, lui dit-il, une forte résolution de tendre toujours

au plus haut degré de l'être. » La tendance, l'aspiration, voilà le sentiment exprimé dans ces pages, avec une singulière énergie, par la musique de Schumann. Mais cette énergie (et cela encore est très conforme à l'idée de Gœthe, au caractère de Faust), cette énergie a ses retours, ou ses défaites. La vie, ardemment convoitée, saisie âprement, à chaque instant se dérobe. « Partout où se manifeste dans le monde la puissance créatrice, une ombre se lève à côté, qui limite cette puissance et, dans une certaine mesure, l'anéantit[1]. » Alors, dans la musique active, enthousiaste, il se fait de soudaines ruptures et comme des vides affreux, il s'ouvre des parenthèses, des silences tristes jusqu'à la mort. Après toute la grandeur de l'homme, c'est toute sa misère, c'est le néant à côté de l'être, et toujours prêt à l'engloutir. Encore une fois, tout cela peut-être est de la philosophie, mais vivante, mais humaine, et qui propose, il faut le reconnaître, à la poésie d'abord, ensuite à la musique, un bien autre caractère, un tout autre héros, que le Faust amoureux.

Poétique et musical, le personnage grandit et s'élève dans les deux scènes qui suivent. D'abord, quatre ombres, quatre fantômes de vieilles femmes assiègent la porte de son palais. Mais leur assaut n'a rien de brutal, ni même de bruyant. Au contraire, tout l'effet du morceau (pour quatre voix de femmes et orchestre) ne consiste que dans un *pianissimo* constant. Le rythme est d'un *scherzo* léger, en notes piquées et frêles, au-dessus desquelles, à l'aigu, des tenues d'instruments à vent, dont une petite flûte sinistre, s'étendent longuement. Aussi bien, — depuis la dernière reprise, en *pizzicati*

1. Caro, *op. cit.*

et tout bas, du *scherzo* de la symphonie en *ut* mineur, — on sait quelle impression d'angoisse est capable de produire l'extrême ténuité des sons.

Trois des lugubres compagnes s'en sont allées. Une seule demeure. Autour de Faust alarmé, tremblant, une musique indigente à dessein, des notes distantes, de maigres et creuses harmonies, des unissons grêles, semblent faire le vide, la solitude et presque le silence. Un dialogue à mi-voix s'engage entre le héros et la triste visiteuse. D'abord elle se décrit, se dépeint elle-même d'une voix chétive, subtile, qui s'insinue et pénètre. Elle se nomme enfin : *die Sorge,* du nom féminin que l'allemand lui donne et que traduit mal notre mot français et masculin, le Souci. « Faust, ne l'as-tu jamais connu? » Alors, oh! alors, et longtemps, c'est de toute beauté, d'une beauté que peut-être jamais ne connut la musique et que seule aussi pouvait réaliser une musique allemande. L'idée, ou plutôt le sentiment, la joie, l'orgueil de vivre, inspire à Faust une protestation passionnée contre tout ce qui peut menacer, troubler la vie, ou seulement l'amoindrir. La réplique est d'une vigueur et d'une abondance étonnante. Sur ces mots : « Je n'ai fait que désirer et accomplir, » elle atteint au plus haut degré du lyrisme, au paroxysme de l'éloquence. Autant la musique avait de maigreur et de misère, autant elle a de richesse et de plénitude; éparse tout à l'heure en minces filets, elle s'épanche maintenant comme un torrent.

Elle ne dévie ni ne décroît jusqu'à la fin de la scène. Aveuglé pour jamais par le spectre malfaisant, Faust ne permet qu'un sanglot déchirant à sa souffrance; il n'accorde qu'un adieu sublime au jour, à la lumière qu'il a tant aimée et qu'il ne verra plus. Mais le poète l'a dit :

Quand l'œil du corps s'éteint, l'œil de l'esprit s'allume.

La musique de Schumann pourrait servir de paraphrase magnifique au vers de Victor Hugo, et cette lumière intérieure, qui transparaît, qui rayonne au dehors, un héroïque épilogue en célèbre l'éclosion, le progrès et l'épanouissement.

Dernière scène terrestre : la mort de Faust. Devant les portes du palais, les bêches, les hoyaux frappent et fouillent le sol. Des travailleurs sont à l'œuvre : à l'œuvre que Faust a souhaitée, ordonnée pour le bien de son pays, de ses frères, et qu'il croit entendre enfin s'accomplir. Œuvre de mort en réalité, de sa mort à lui, de qui les pionniers infernaux, en chantant, creusent la tombe. Ricanant tout bas avec eux, Méphistophélès mène le chœur ironique et la funèbre besogne. La musique est mêlée étrangement ici de bonhomie hypocrite et de sourde haine. Aveugle, mais voyant, Faust longuement s'enivre de ses visions grandioses et vaines. Dieu manque seul en ces pages, qui respirent, a dit quelqu'un, la volupté de l'amour social, et qu'on définirait assez bien un chef-d'œuvre de lyrisme philanthropique. L'action, l'activité qui s'exalte jusqu'au paroxysme, tel est de plus en plus le caractère ou l'*éthos* de la musique. Mais voici que du faîte où cette musique est montée, par une soudaine, une brutale rupture, elle tombe, nous donnant la sensation tragique de la vie, de l'être à son comble, anéanti tout d'un coup et tout entier. Une fois encore, après la plénitude, c'est le vide et presque le silence. Au-dessus de l'abîme flottent seulement quelques mots, quelques notes de Méphistophélès, méprisantes et froides. Puis les chœurs, en peu de mesures, et l'orchestre plus longuement, les trombones

surtout, des trombones à la Berlioz, majestueux et doux, exhalent la plainte et le deuil de l'humanité tout entière, pour laquelle ont été, généreuses et fières, mais, hélas! impuissantes aussi, les dernières pensées du héros.

Humaine en effet, profondément, et même, au gré de certains, obscurément humaine en ces deux premières parties, la musique de Schumann, dans la dernière et la plus développée, rayonne de lumière, de la lumière céleste. Il ne s'agit plus ici d'une ou de plusieurs scènes, mais de tout un ensemble, d'un ample poème sonore. C'est une symphonie pour orchestre, soli et chœurs, ou groupes de voix çà et là détachés des chœurs. L'ordonnance en est variée autant que vaste. La diversité des rythmes et des mouvements y est égale à celle des sonorités, à celle des personnages et des sentiments eux-mêmes, l'état d'âme, ou des âmes, allant ici de la prière fervente, passionnée, à la contemplation pure et à l'extase. Partout cependant règne la paix. La musique tantôt n'exprimait guère que l'aspiration, la tendance et la mobilité; maintenant elle s'est fixée à jamais, elle a revêtu le caractère, elle porte le signe du repos, de l'accomplissement et de la consommation éternelle.

Le premier chœur est exquis. « Ravins, bois, rochers, solitude. Saints anachorètes dispersés sur les sommets ou dans les grottes. » Telles sont les indications de Gœthe, et la musique s'y conforme, naturelle, ou pittoresque, et surnaturelle à la fois, paysage de la terre en même temps que du ciel. Plein ciel ensuite, peuplé d'anges et d'élus, de saints docteurs, de saintes femmes et d'enfants bienheureux. Le chœur universel des voix, quelques voix unies, une voix isolée, se partagent la longue série des chants. Trois vieillards, trois « pères »,

que Gœthe a nommés, de noms un peu scolastiques, *Pater Extaticus, Pater Profundus, Pater Seraphicus,* se répondent d'abord. Le premier, dit Gœthe encore, « flotte dans l'air, tantôt en haut, tantôt en bas », et son ardente cantilène, surtout le chant de violoncelle *solo* qui l'accompagne ou l'enlace, s'élève et s'abaisse pareillement. A chaque instant, la direction des lignes, l'aspect des figures sonores se renouvelle et se métamorphose. Horizontale ici, la mélodie ailleurs se forme en cercles, en sphères mouvantes. Ailleurs même elle tombe, retombe, et, la musique imitant les images de la poésie, l'une fait pleuvoir les notes ainsi que l'autre les fleurs. Un motif choral offre quelque ressemblance avec le chant, choral aussi, du finale de la Neuvième symphonie. Il a ce même caractère de généralité, voire d'universalité, que Wagner avait raison de signaler et d'admirer dans le thème beethovenien.

Quant au chœur central : « *Il est sauvé,* » chœur des anges « portant, dit le texte de Gœthe, ce qu'il y a d'immortel dans Faust », il est peut-être l'édifice sonore le plus vaste et le mieux ordonné que Schumann ait jamais construit. Le cantique des roses effeuillées, comme un portique élégant, le précède. L'ensemble de la polyphonie se compose d'étages ou d'ordres divers. Parmi les lignes ou les forces de la musique, les unes paraissent monter, les autres descendre. Il y a des « motifs », des ornements qui s'élèvent, il en est qui retombent. De simples appels, des cris de joie, de triomphe, éclatent çà et là, coupant d'un accent rythmique et bref de plus longues et plus suaves cantilènes. Tantôt les chants sont mélodie, et tantôt ils se réduisent à l'harmonie, à des séries d'accords. Ils intercèdent, bénissent, adorent tour à tour. La puissance n'a

d'égale ici que la tendresse, et la gloire que l'humilité. Rien n'est aimable, courtois, mais d'une céleste, d'une divine courtoisie, comme la bienvenue souhaitée en quelques mesures à l'âme de Faust. Rien enfin, dans la musique entière d'oratorio, n'approche, autant que le dernier *Hosanna,* des plus magnifiques acclamations d'un Haendel. Enthousiasme, apothéose, ce n'est pas trop de tous les mots où l'idée de Dieu est contenue, pour qualifier ces mystiques, ces divins concerts.

La Vierge, après Dieu, les inspire et reçoit ici l'hommage d'un grand poète et d'un grand musicien protestant. Serait-il donc vrai que l'art, plus heureux que la foi, n'a subi nulle déchirure et que toute musique religieuse (témoin la *Messe* de Bach) vient, ou revient à nous, inévitablement! Le culte, au moins le respect de la Vierge, de son influence et de son pouvoir, des mystères en elle et par elle accomplis, que pourrait bien signifier, sinon tout cela, cet « éternel féminin », dont les derniers vers du poème de Gœthe proclament l'universel, impérissable attrait? Autour, ou plutôt audessous de l'Immaculée, « souveraine maîtresse du monde », musique et poésie évoquent un cortège de femmes, pécheresses naguère, aujourd'hui pardonnées, rappelant chacune un souvenir plus saint, un titre plus sûr et plus doux à la divine miséricorde. C'est Marie de Magdala, c'est la Samaritaine, c'est Marie d'Égypte, c'est enfin, humble et pénitente entre ses sœurs, qui la conduisent et, pour ainsi dire, la présentent, « une qui s'appela Gretchen autrefois ». Leur fraternel concert est une chose délicieuse de tendre empressement, de timidité, de mélancolie. Il environne d'un halo sonore l'invocation, ravissante autant que ravie, du Doctor Marianus à la Vierge, un des purs chefs-d'œuvre de la

mystique musicale. Dans un seul morceau, tel que celui-là, même variété que dans la succession des morceaux. Partout l'unité du sentiment et la diversité des formes. D'abord une introduction contemplative : la voix pose et soutient longuement des notes graves à peu près contiguës, sur des accords profonds. Et ces « harmonies d'immensité », comme aurait dit Chateaubriand, semblent étendre devant nous, autour de nous, l'infini de l'espace. Bientôt une cantilène adorable, un *Ave Maria* peut-être sans égal, s'y élève et s'y épanouit. Un hautbois çà et là répond à la mélodie, une harpe constamment l'enveloppe. « Comme un bon cithariste accompagne un bon chanteur avec le frétillement de la corde, en sorte que le chant en reçoit plus de charme. »

E come a buon cantor buon citarista
Fa seguitar lo guizzo della corda
In che più di piacer lo canto acquista[1].

Après le calme du début, voici le mouvement; après la pensée au repos, la pensée en acte. Aussi bien, l'alternance de ces deux éléments, de ces deux états, entre lesquels se partage même la conclusion chorale de l'ouvrage, assure, du commencement à la fin, l'équilibre et la parfaite harmonie de ce « Paradis » en musique. Oui, « Paradis », voilà le mot, le souvenir inévitable, par où la troisième partie du *Faust* de Schumann va rejoindre, encore plus loin, plus haut que le *Faust* de Gœthe, la troisième *cantica* de la *Divine Comédie.*

Trois vers de Dante sont venus sous notre plume. Combien d'autres, sans nombre et d'eux-mêmes, s'a-

1. Dante, *Parad.*, c. xx.

jouteraient à ceux-là ! Dante et la musique ! Admirable sujet, que nous avons ébauché naguère et que traita depuis, sans l'épuiser, un de nos confrères italiens[1]. Carlyle a dit un jour : « Le poème de Dante est un chant. C'est Tieck qui l'appelle un mystique et insondable chant, et tel est littéralement son caractère... Je donne à Dante ma plus haute louange, quand je dis de sa *Divine Comédie* qu'elle est, en tous sens, essentiellement, un chant... Sa profondeur, et sa passion ravie, et sa sincérité, la font musicale. Allez assez profond, il y a de la musique partout... Dante est le porte-parole du moyen âge ; la pensée dont il vivait alors s'élève là, en musique éternelle. »

A côté de cette page, on nous permettra d'en rappeler une autre, par nous déjà citée, et qui vaut la première : « Dante et la musique, nous écrivait Arrigo Boito, comment ne s'est-il pas trouvé jusqu'ici, à travers six siècles de lecture, un lecteur de la *Divine Comédie* assez musicien pour sentir la beauté de ce thème et la nécessité de la proclamer !... Prenez-y garde : Dante a créé la polyphonie de l'idée ; ou, pour mieux dire, le sentiment, la pensée et la parole s'incarnent chez lui si miraculeusement, que cette trinité ne fait plus qu'une unité, un accord de trois sons, parfait, où le sentiment, lequel est l'élément musical, prédomine. La divination par laquelle il choisit la parole, la place que cette parole occupe, ses liens mystérieux avec les vocables, les rythmes, les assonances, les rimes qui précèdent et qui suivent, tout cela, et quelque chose de plus secret encore, donne au tercet de Dante la valeur d'une véritable musique de musicien. » Tout cela, c'est la nature

1. M. Arnaldo Bonaventura, *Dante e la musica.* Livorno, Giusti editore, 1904.

ou l'essence musicale, c'est — qu'on nous passe le néologisme — la musicalité du génie de Dante. Mais son œuvre même abonde en exemples, en comparaisons, plus encore en descriptions, en tableaux empruntés à l'ordre sonore. S'il n'y a pas de musique dans l'*Enfer*, le *Purgatoire* et surtout le *Paradis* baignent dans la musique autant que dans la lumière. Les deux élémens s'y combinent, ils y agissent de concert et, de quelque manière, en fonction l'un de l'autre. Or il semble bien, et nous ne prétendons pas davantage, que, dans la troisième partie du *Faust* de Schumann, l'imagination musicale ait approché, plus que nulle part ailleurs, de l'imagination poétique de Dante. Ici l'image sonore, à tout moment, éveille le souvenir de l'image verbale; on dirait qu'elle l'imite, ou qu'elle en dérive, et par cette analogie elle ajoute la beauté d'un rapport ou d'un reflet — et lequel! — à sa personnelle et spécifique beauté. Reflet du sentiment parfois, et parfois reflet de la forme elle-même :

Cosi la circolata melodia
Si sigillava [1]...

Que d'exemples ne citerait-on pas, dans la partition de Schumann, de mélodies en quelque sorte circulaires, et que la cadence finale, comme un cachet, comme un sceau, vient fermer! Et puis, et surtout, dans l'un et l'autre *Paradis*, la musique n'est que tendresse et qu'amour. « *Regina cœli*, chantaient-ils, si doucement, que de moi jamais plus ne s'en éloigna le délice [2]. » Ailleurs : « La mélodie la plus suave qui résonne ici-

1. *Parad.*, c. XVIII.
2. *Regina cœli* cantando si dolce,
Che mai da me non si parti il diletto.
Parad., c. XXIII.

bas, attirant le plus à soi notre âme, paraîtrait le fracas du tonnerre déchirant la nue, à côté des sons de cette lyre, dont se couronnait le beau saphir qui teint de saphir le plus clair de tous les ciels[1]. » Ce saphir qui bleuit l'empyrée, c'est la Vierge, et je ne sais pas un chant, que la lyre ou la harpe accompagne, plus digne que l'invocation du Doctor Marianus, de poser sur le front de Marie son diadème sonore. Ainsi par l'esprit ou le sentiment, et par la lettre, par la note, poésie et musique se ressemblent. Ainsi, croyant peut-être ne s'inspirer que de Gœthe, Schumann a composé, d'après et selon Dante, *la dolce sinfonia di Paradiso.*

Gardons-nous bien de rompre, mais plutôt resserrons, entre un génie tout allemand par ailleurs et le plus grand des génies italiens, cette attache mystérieuse. Elle ne peut que nous rendre l'œuvre du musicien plus précieuse et plus sainte. Personnellement, c'est à Rome, il y a quelque trente ans, que le *Faust* de Schumann, par une longue étude, nous est devenu familier. C'est à Rome qu'il nous mena le premier, par un détour peut-être, au delà de Gœthe, jusqu'à Dante. Cela ne s'oublie pas, et, depuis, nous n'avons cessé de l'en remercier et de l'en bénir. Que de fois, dans certaine petite chambre de la *via Gregoriana,* près de la fenêtre ouverte sur le ciel visible, étincelant, nous enchantèrent les mélodies du *Paradis* sonore! Encore aujourd'hui, quand il nous arrive de rouvrir, aux pages

1. Qualunque melodia più dolce suona
Quaggiù, e più a sè l'anima tira,
Parrebbe nube che squarciata tuona,
Comparata al sonar di questa lira,
Onde si coronava il bel zaffiro
Del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.
Parad., c. XXIII.

mystiques, certaine vieille partition, reliée à l'italienne, tranche rouge et dos de parchemin, quelque chose de la beauté, de la joie, et même de la foi romaine, se mêle pour nous à l'idéal allemand, et ce mélange fait de l'œuvre de Schumann une de nos plus anciennes et plus chères amours.





UN MOZART INCONNU

W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité, par MM. T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix, t. I et II. Paris, Perrin et Cie.

1912.

Sous ce titre, il n'y a guère plus de quinze ans, nous eûmes le plaisir d'entendre une conférence de M. de Wyzewa. Le Mozart dont il nous parla — dès le début il avait pris soin de nous en avertir — ne fut « ni M. Bruneau, ni même M. Erlanger, ni feu Benjamin Godard, ni personne autre que Wolfgang-Amédée Mozart, le rossignol de Salzbourg, l'auteur de la *Marche turque* et du *Trio des Masques* ». Tout d'abord aussi l'orateur nous donna les raisons que nous avions d'ignorer le plus fameux des musiciens, ou de le méconnaître. La gloire de Mozart étant universellement répandue, il est arrivé ceci, que tout le monde a fini par trouver inutile de s'en assurer, ou, comme on dit vulgairement, « d'y aller voir ». Aussi bien les occasions « d'y aller voir » ne sont ni très fréquentes ni très favorables. Chez nous, de tant de musiciens illustres, si Mozart est peut-être celui qu'on joue le moins souvent, il est, et de beaucoup, celui qu'on joue le plus mal. Or, depuis quinze ans, les choses sont demeurées en ce deux fois déplorable état. Le titre de la conférence de naguère pourrait servir au livre d'aujourd'hui,

et même c'est assez de lire celui-ci pour nous convaincre encore davantage qu'avant de l'avoir lu nous ne connaissions pas Mozart.

Un ami, nous recommandant un jour certain manuscrit, nous disait : « Ne vous laissez pas effrayer par les cent premières pages. » Il ne faut pas non plus avoir peur des deux gros volumes, chacun de cinq cents pages environ, dont se compose le *Mozart* de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix. C'est beaucoup, et ce n'est pourtant que les vingt premières années de Mozart, le printemps d'une vie qui devait toucher à peine à son été. Mais de ce printemps même, nous n'avions fait jusqu'ici qu'entrevoir la merveilleuse floraison. Fraîche, épanouie, embaumée, la voici tout entière devant nous. Les minutieux biographes ont distingué jusqu'à vingt-quatre périodes dans les vingt ans de l' « enfant prodige », puis du « jeune maître ». Dans son œuvre, les judicieux critiques n'ont pas compté moins de deux cent quatre-vingt-huit ouvrages. Que dis-je! les compter ne leur a pas suffi. De tous, fût-ce du moindre, ils ont fait l'historique et l'analyse détaillée. De presque tous ils ont transcrit les premières lignes, afin de nous en donner au moins l'idée et comme la sensation dans l'ordre de la musique pure. Enfin ils ont partagé tous les chapitres entre la biographie et la critique. Et ces deux parties, qui se touchent, et même se tiennent, sont pourtant séparables. Ainsi le lecteur non musicien, j'entends musicien de goût seulement, non de pratique, pourra se contenter de lire l'histoire de Mozart et de ne prendre connaissance que des faits. Le musicien complet trouvera par surcroît dans les citations et dans les commentaires qui les suivent la confirmation des faits et comme une illustration vivante de l'histoire.

Aussi bien, et là n'est pas la moindre originalité de la méthode appliquée par MM. de Wyzewa et de Saint-Foix, lorsque les documents biographiques leur manquaient, c'est dans l'œuvre du maître qu'ils ont été chercher les traces ou les échos de sa vie. Pour eux alors la musique de Mozart a non seulement chanté, mais parlé, mais raconté, mais témoigné. S'ils ont rétabli — vous devinez au prix de quel travail, de quelles peines — la chronologie intégrale et rigoureuse de toutes les compositions de Mozart, ils ne l'ont pas fait par vanité d'érudits, mais dans le dessein plus vaste, avec l'espérance plus haute de reconstituer le développement intérieur du génie de Mozart et d'atteindre ainsi la vie et l'âme véritable du maître par delà le détail tout anecdotique et souvent indifférent de son existence individuelle.

De ce génie, de cette âme, un caractère essentiel, ou peut-être le principal caractère, n'avait pas encore été mis à sa place et dans son véritable jour : c'est la docilité, l'obéissance même, une obéissance naturelle et comme instinctive, aux influences musicales du dehors. La suite, exactement établie, ou rétablie, des œuvres de Mozart a suffi pour amener la critique à cette conclusion, qu'on peut appeler aussi bien une découverte : « L'âme prodigieusement souple et mobile du maître s'est toujours librement abandonnée à l'impulsion, plus ou moins fortuite, de son goût du moment, si bien que toujours, tout au long de sa vie, Mozart s'est complu à adopter, à employer exclusivement, puis à écarter de son horizon non seulement telle ou telle coupe particulière, tel ou tel procédé d'expression musicale, mais encore jusqu'à telle ou telle manière de concevoir l'objet même et la beauté de son art. Aussitôt qu'un chan-

gement se produisait dans les idées du jeune homme, — et nul artiste peut-être n'a connu un plus grand nombre de ces révolutions intérieures, — aussitôt toutes ses œuvres, pendant une durée plus ou moins considérable, portaient la trace de ce changement, au point de nous présenter parfois une allure et un style tout contraires à ceux que nous offraient ses œuvres précédentes... A chacun de ces goûts nouveaux il se livrait sans réserve, s'obstinant à reproduire, jusque dans les genres les plus variés, un certain tour de pensée ou un certain mode d' « écriture » définis, jusqu'au jour où, sous l'influence de sa propre lassitude ou de la rencontre d'un modèle nouveau, tout vestige de ces signes caractéristiques disparaissait à jamais de sa production. »

Voilà l'évolution dont nul n'avait encore, du moins avec cette fidélité, cette finesse, noté les phases nombreuses et brèves. Nous disons l'évolution, non le progrès, ce mouvement ayant eu ses retours. Mais, dans un sens ou dans l'autre, il fut constamment déterminé par des mobiles extérieurs : « Toujours, avec sa nature essentiellement « féminine », ce génie poétique a eu besoin de recevoir d'ailleurs l'élan nécessaire pour engager son œuvre dans des voies nouvelles... » Et les biographes alors d'imaginer Mozart et de nous le présenter sous les traits, mais pacifiés, mais spiritualisés, de son Don Juan; pèlerin d'un autre idéal et d'un autre amour, et le demandant moins aux filles de la terre qu'aux nobles muses tour à tour apparues à ses regards, à son âme, dans les œuvres d'un Chrétien Bach, d'un Schobert, d'un Michel ou d'un Joseph Haydn et de bien d'autres encore.

Ceux-là, qui par l'exemple, sinon toujours par les

leçons, furent en réalité les maîtres de Mozart, les critiques de Mozart les ont nommés tous et tous étudiés. Ils ont, avec précision et jusque dans le moindre détail, déterminé leurs zones et leurs périodes d'influence. Les unes étaient connues, d'autres demeuraient encore ignorées. Ainsi, nous saurons désormais à merveille que Wolfgang — et cela dès ses premières années — reçut de son père non seulement les principes techniques, ou la lettre, mais surtout l'esprit même de son art. Et cet esprit, ou cette âme, pour le père d'abord et pour le fils après lui, selon lui, fut toujours l'expression de la sensibilité, la traduction par la musique, par tous les éléments de la musique, de tous les modes, de toutes les nuances des émotions humaines. Les preuves abondent de l'estime où le médiocre musicien qu'était Léopold Mozart tenait le pouvoir expressif du langage sonore. Et quant au génie de Wolfgang, on en pourrait hasarder, entre bien d'autres, cette formule ou cette définition : la rencontre et l'alliance miraculeuse, unique même, du sentiment pur avec la pure beauté.

Le jeune Mozart, qui ne nous aima guère, nous Français, aurait eu, ne fût-ce que par reconnaissance, des raisons de ne nous point haïr. Il nous doit quelque chose de lui-même, et nous ignorions qu'il fût autant notre obligé. Déjà son premier voyage à Paris (1763-1764) ne lui fut pas inutile. Il avait alors huit ans, et ce n'est pas communément l'âge des expériences profitables. Mais les années d'apprentissage d'un Mozart ressemblent à des années de maîtrise, et l'on ne saurait étudier cet enfant, puis cet adolescent merveilleux, qu'en dehors, au-dessus de la condition et de la loi commune. Il est certain qu'entre novembre 1763 et avril 1764, Wolfgang « s'est profondément imprégné de

musique française », et cette musique était — alors — « essentiellement simple et claire, la mieux faite du monde pour s'imposer à un cœur d'enfant. » Le petit garçon ne manqua pas de connaître à Paris l'œuvre de Rameau. Il ne fut pas non plus sans entendre, à la Comédie-Italienne, les pièces à ariettes de Danican Philidor et peut-être, à Versailles, certain pot pourri de Favart, *Bastien et Bastienne,* dont Mozart, en 1768, reprendra le texte comme livret de son premier opéra-comique allemand. A travers les formes ou les formules de l'époque, l'esprit même de notre art se faisait sentir et révélait à l'enfant étranger, pour toujours, cet « idéal de précision expressive » où l'on doit reconnaître, avec M. de Wyzewa, l'un des signes éminents du goût français.

Que savions-nous jusqu'ici d'un certain Schobert? A peine son nom. M. de Wyzewa nous apprend que ce claveciniste du prince de Conti fut, en dépit de sa naissance et de son éducation étrangère (il était Silésien), l'un de nos plus grands musiciens d'alors, oui, l'un des plus nôtres, et le premier vrai maître de Mozart. On ignore presque tout de sa vie. Il mourut très jeune, (en 1767), empoisonné par des champignons, ainsi que sa femme et l'un de ses enfants. Quant à sa musique, en particulier ses sonates, il suffit de l'étudier pour y trouver, avec autant de surprise que de certitude, l'une des origines ou des sources de Mozart. Cela suffit, mais encore le fallait-il faire. A ceux qui l'ont fait, et très bien, nous sommes redevables de connaître un maître nouveau, et de le connaître deux fois : en lui-même d'abord, ensuite et surtout par rapport à Mozart et pour ainsi dire en fonction de Mozart.

Si l'on est toujours le fils de quelqu'un, il peut arriver

qu'on le soit de plusieurs. Ce n'est pas la moindre nouveauté ni le moindre intérêt de l'ouvrage de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix que la recherche et la découverte des diverses filiations de Mozart. A peine le petit voyageur (toujours dans sa huitième année) a-t-il passé de France en Angleterre, qu'à l'influence d'un Schobert va succéder celle d'un Chrétien Bach. Après avoir été l'élève un peu de son père et plus encore de son frère Philippe-Emmanuel, après avoir étudié surtout, à Milan, pendant six ans, le genre et le style italien, Chrétien ou Christian Bach, le dernier fils de Jean Sébastien, avait été appelé à Londres pour composer des opéras. Il en composait donc, en grand nombre, et d'élégants, de faciles, un peu mondains, parfois délicieux. « Remarquablement écrits pour le chant, et d'une orchestration plus fournie que chez les compositeurs italiens, ces opéras ont consacré la formation définitive d'un genre entièrement dépouillé de la raideur comme aussi du sérieux et de l'élaboration approfondie de l'ancien opéra... Leur influence sur lui (Mozart) fut véritablement énorme; on peut dire que, durant toute sa jeunesse, Mozart est resté imprégné du style et de l'esprit même de Chrétien Bach daus le style de l'opéra... Ce mélange d'élégance discrète, de pureté mélodique, de douceur parfois un peu molle, mais toujours charmante, cette préférence de la beauté à l'intensité de l'expression dramatique, tout cela est venu directement à Mozart des opéras de Chrétien Bach. » — Resterait seulement à savoir — et nous l'apprendrons tout à l'heure — ce qu'à tout cela, qui lui venait en effet de Chrétien Bach, et des autres, Mozart a personnellement ajouté.

Ils étaient légion, les autres. Allemands ou Italiens,

musiciens de théâtre ou de musique pure, auquel d'entre eux le petit Mozart n'aurait-il point alors adressé le salut et le remerciement de Dante à Virgile! Agé de douze ans, à Vienne, il écoute avec le même plaisir et le même profit (son œuvre d'alors en porte témoignage) les opéras sérieux d'un Gluck ou d'un Hasse, *Alceste* ou *Partenope,* et des opéras bouffes italiens comme la *Buona figliuola* de Piccini.

Un Mozart français, un Mozart italien, un Mozart allemand, ces trois personnes coexistent en vérité dans la nature unique de Mozart. Chacune des trois s'y révèle. La dernière a maintes fois subi l'influence, l'empreinte même de deux grands maîtres fraternels, les Haydn : Joseph, l'aîné, le plus grand, celui qu'on oublie, et le plus jeune, Michel, celui qu'on ignore. MM. de Wyzewa et de Saint-Foix ont suivi leurs traces à tous deux à travers l'œuvre du jeune Mozart. Au terme d'une véritable étude consacrée à Michel Haydn, nos biographes-critiques ne craignent pas d'écrire : « Il n'est pas douteux que jamais, durant toute sa vie, Mozart n'a rencontré un homme dont le génie fût si singulièrement proche du sien, ni dont l'œuvre dût exercer sur lui une influence à la fois aussi vive et aussi durable. Jusqu'au terme de sa carrière, l'auteur de la *Flûte enchantée* et de l'*Ave verum* est resté l'élève et l'imitateur du vieux Michel Haydn. » C'est beaucoup dire, pensera-t-on peut-être d'abord. Mais, la thèse aussitôt posée, il faudra bien lire les pages suivantes, se rendre à des arguments assez nombreux, assez forts, pour la démontrer et la soutenir.

Pourtant, sur le génie de Mozart, le génie de Joseph Haydn ne devait guère avoir une action moins efficace que le génie de Michel. On sait quelle admiration réci-

proque, quelle tendresse, paternelle et filiale, unit toujours l'un à l'autre Haydn et Mozart. Chaque fois qu'il revint d'Italie, en 1771, 1772, 1773, à quinze, à seize, à dix-sept ans, Wolfgang fut pris et repris par l'influence de Haydn. Elle le rendait en quelque sorte à l'esprit allemand. La reprise de 1773, à Vienne, fut la plus forte. Haydn traversait alors une des époques de sa vie où il conçut la notion la plus haute de l'objet et du caractère de son art. Il régnait en maître sur le monde musical viennois. Mozart, le sensible et souple Mozart, ne tarda pas à se constituer son élève et son imitateur. Il reconnut aussitôt combien l'idéal de Haydn dépassait en grandeur, en dignité, l'idéal plus léger et plus menu que lui avaient offert les œuvres de l'école italienne de son temps. On aimerait suivre jusqu'au bout, et dans le détail, l'action et la réaction réciproque des deux génies, car il se fit dès lors entre eux de nobles et pieux échanges. Mozart ne devait pas être ingrat, et tout ce qu'adolescent, presque enfant encore, il avait reçu de Haydn, sa maturité le rendra plus tard à la vieillesse de son maître. Ainsi, l'un et l'autre et l'un par l'autre, ces deux grands hommes furent plus grands tour à tour.

Il semble en vérité que tous les principes, tous les éléments de la beauté sonore épars en ce temps-là dans le monde, se soient réunis pour composer la perfection unique de Mozart. Avec sa grâce, avec son sourire d'enfant, il allait, dérobant à tous les peuples, à tous les maîtres, le secret de leur chant et de leur âme elle-même. Et tous ils se laissaient dépouiller, un peu surpris, mais bientôt plus heureux encore de retrouver et de reconnaître, sans savoir par quel enchantement, leur propre voix plus pure et leurs con-

certs plus harmonieux. Dans l'œuvre du jeune Wolfgang, l'apport italien ne fut pas le moins abondant. Les deux biographes-critiques en ont dressé le bilan après chaque séjour de l'enfant au delà des Alpes. Avec tous les documents, toutes les observations qu'ils ont réunies, on composerait un volume à la fois solide et charmant sur l'italianisme de Mozart. Une place d'honneur y serait faite à l'enseignement que Mozart, à Bologne, en 1770, reçut du célèbre Père Martini, « cet homme admirable, ce représentant parfait du génie de sa race et le dernier héritier de ce beau style italien qui naguère avait créé les chefs-d'œuvres des Frescobaldi et des Corelli, et de Haendel lui-même. En se nourrissant de ses leçons, — dont bien d'autres, avant lui, avaient profité, mais personne aussi pleinement ni avec autant de passion, — Mozart s'est trouvé prendre contact avec ce que l'Italie avait à lui donner de plus précieux et de plus sacré. Et si, plus tard, son œuvre va se distinguer de celle de ses plus grands rivaux par un caractère de beauté plus pure et plus haute, peut-être le devra-t-elle, en grande partie, à la chance qui lui aura permis de consacrer ces trois mois de sa jeunesse à recueillir l'héritage des vieux maîtres italiens. »

Italiam! Italiam! Un siècle après Mozart, un autre, un tout autre grand musicien d'Allemagne devait aussi jeter ce cri de désir et d'amour que, depuis Virgile, ont proféré tant de lèvres humaines. Richard Wagner lui-même ne rêva-t-il pas je ne sais quelle alliance entre son génie et le génie latin? Dans la mémorable lettre adressée à Arrigo Boito, il exprima l'espoir que son Lohengrin, descendant alors en Italie, pourrait être le messager et comme le héraut de cette union mystérieuse. Mais c'est à Mozart, au seul Mozart,

qu'avait été réservée la faveur de l'accomplir. Pour nul autre autant que pour le mélodieux enfant, l'Italie ne se montra bienfaisante et généreuse. L'amour dont elle l'aima n'eut rien de jaloux ni de sévère. Elle ne prétendit point régner seule en son cœur; elle accepta le partage avec sa patrie. Et même, par un contraste, sinon par une contradiction piquante, l'Italie fut un jour témoin de l'évolution ou de la révolution tout allemande qui vint, parmi tant d'autres, changer l'âme toujours changeante du jeune Mozart. L'ouvrage, abondant en surprises, que nous étudions, n'offre pas de plus curieux épisode, ni jusqu'ici de moins connu. C'était à Milan pendant l'hiver de 1772-1773. Mozart avait dix-sept ans. Hôte de l'Italie pour la troisième et dernière fois, il achevait la composition et préparait la représentation de l'opéra qui lui avait été commandé, *Lucio Silla*. L'ouvrage devait « passer » le 26 décembre 1772. Le 5 du même mois, vingt et un jours auparavant, Wolfgang écrivait tranquillement à sa sœur : « Encore quatorze morceaux à faire, et puis j'aurai fini. » Au jour dit, il eut fini en effet. Le succès de *Lucio Silla* fut médiocre. L'ouvrage néanmoins contient plusieurs passages, un épisode en particulier (la scène des tombeaux) qui, par « l'ardente beauté », par « la profondeur tragique », se placent au premier rang de tout l'œuvre dramatique du maître. Et puis, et surtout, ces fragments apparaissent comme les symptômes d'un état d'esprit et d'âme, d'un accès, d'une véritable crise de romantisme que va traverser pendant quelques mois le génie du jeune Mozart. L'Allemagne entrait alors dans la période d'agitation passionnée que l'on désigne communément par le nom de *Sturm und Drang*, et que représentent, dans l'ordre litté-

raire, des œuvres telles que la *Lénore* de Bürger et le *Werther* de Gœthe (1774).

La musique ne pouvait échapper à cette influence. Il semble même qu'elle l'ait subie la première. Alors sur les fronts les plus purs, les plus calmes, un souffle d'orage passa. Jusque chez un Haydn, M. de Wyzewa naguère a constaté ce mouvement de fièvre. Il a surpris une chaleur, un trouble et vraiment un frisson nouveau dans certaines œuvres étranges et magnifiques telles qu'une sonate pour piano en *ut* mineur, une série de quatuors savants et dramatiques, et surtout ces « prodigieux poèmes de douleur pathétique » que sont les symphonies appelées la *Passion*, les *Adieux* et la *Symphonie funèbre*. Aujourd'hui c'est, dans l'œuvre de Mozart, à la même époque, exactement la même année (la dix-septième de la vie de Mozart), que par les mêmes signes le même état nous est révélé. État, ou, comme disaient les anciens, *éthos* allemand, propre à l'Allemagne d'alors, et par où l'on ignorait communément que Mozart adolescent eût passé. Chose plus surprenante encore : le hasard ayant voulu que l'Italie fût témoin de ce passage et que le « mal romantique » atteignît Mozart pendant qu'il se trouvait à Milan et composait un opéra italien, c'est dans la langue musicale italienne qu'il exprima des sentimens allemands. Et cela, qui, chez tout autre, n'eût pas manqué de produire un contraste, voire une disparate, ne fit qu'ajouter une harmonie de plus à ce génie en tout et toujours harmonieux.

L'espace nous est ici trop mesuré pour suivre Mozart à travers les détours et les retours mêmes d'un chemin qu'on avait, jusqu'ici, cru moins sinueux. Plus d'une étape encore, dans l'un ou dans l'autre sens,

offrirait l'intérêt le plus vif et le plus imprévu. MM. de Wyzewa et de Saint-Foix, avec délicatesse, les ont toutes su distinguer et définir. Par les œuvres seules, à défaut de documents, ils nous montrent quelle année bénie et féconde est la dix-septième année de Mozart, l'année du « grand effort créateur ». Un peu plus loin, rien que ce titre d'un autre chapitre : « La vingtième année, » quand c'est de Mozart qu'il s'agit, n'est-il pas une promesse et comme un programme de fête? Nous parlions de régression tout à l'heure. Une fois, une seule, sur sa route enchantée, on dirait que Mozart s'arrête, si même il ne recule. Par un de ces revirements qui lui sont familiers, il passe et peut-être il descend du grand style à la « galanterie », ainsi qu'on appelait de son temps le genre, ou l'idéal, — car après tout c'en était un encore — de la musique seulement agréable et légère. C'est aux environs de sa dix-huitième année que le déjà savant et vigoureux artiste se transforme — pour un temps — en un poète assurément délicieux encore, mais plus préoccupé d'amuser et de ravir ses auditeurs que de les émouvoir en exposant devant eux les passions de son propre cœur. »

Quoi qu'il en soit, et si l'on ne craignait de jouer sur les mots, on appellerait volontiers cette nouvelle biographie critique, une histoire — très neuve en effet à cet égard — des « variations » du jeune Mozart. Mais sous ces variations, à travers les influences diverses, il fallait maintenir, sauvegarder l'unité et la personnalité du maître ; il importait de nous faire comprendre, sentir, comment et pourquoi Mozart, et non point Chrétien Bach, ou Haydn, ou Schobert, a été le vrai, l'unique Mozart. C'est à quoi les auteurs ont parfaitement réussi. Non pas qu'ils aient tenté nulle part, isolément,

la définition ou le portrait du génie de Mozart. Mais plutôt ils en ont, un peu partout, à tout propos, et sans jamais les rassembler en masse, noté les éléments ou les traits. Dès le début, rappelant telle ou telle anecdote, ils ont bien montré, dans le caractère, dans la vie et dans l'œuvre de « l'enfant prodige », l'alliance, jusque-là sans exemple et qui depuis ne s'est pas renouvelée, du naturel et du merveilleux. Tout est miracle chez le petit Mozart, mais avec un air simple, familier, je dirais presque ingénu. Plus tard, en étudiant la formation ou la composition du génie de Mozart, les deux historiens-critiques ont pris soin d'y signaler, non seulement à côté, mais au-dessus de l'apport extérieur, l'élément personnel, enfin le don de Dieu, plus fort, plus sacré que toutes les influences humaines. Ainsi Mozart a reçu beaucoup d'un Chrétien Bach. Mais à tout ce qu'il doit il ajouta « le secret d'une beauté plus parfaite », et s'il a parlé quelquefois la même langue, il s'en est du moins servi pour « traduire des sentiments d'un degré plus haut ». Est-ce à l'œuvre d'un Michel Haydn que nous comparerons l'œuvre de Mozart ? Il faudra bien alors avouer, avec MM. de Wyzewa et de Saint-Foix, que « le produit de l'élève contient pour ainsi dire plus de musique, une portée expressive plus haute et une réalisation plus parfaite que n'en contenait son modèle immédiat. » Et cela « sans compter un certain don mystérieux de vie artistique, qui toujours nous fera apparaître comme un seul et même ensemble un chef-d'œuvre de Mozart ». Enfin et surtout lorsque les deux auteurs, quittant, comme ils font souvent, comme on leur sait gré de le faire, le langage technique, en viennent à nous parler « de ce secret de simple et transparente beauté, de cette mélodie cons-

tante et vraiment « infinie », de ce don de transfigurer toutes choses en chant » ; de ce besoin irrésistible, continu, absolu, de vivre en beauté et de représenter ainsi toute vie et toute la vie, alors il semble bien qu'on ne puisse manquer de reconnaître ici, dégagée des antécédents ou des alentours, la personnalité, bien plus, l'essence, et la plus pure, du génie de Mozart.

Elle se répand à travers le livre et, tout entier, le pénètre. On la respire en chacune des œuvres citées, de la première à la dernière. Oui, la première de toutes, un petit menuet composé par Wolfgang à l'âge de six ans (janvier 1762) est déjà du Mozart. « Le style est encore d'une simplicité tout enfantine; la basse reste sèche et pauvre, se bornant à marquer le rythme. » Mais comparez-le seulement avec un autre menuet, gravé sur la même page, dont l'auteur est le père de Wolfgang et son premier maître : vous sentirez aussitôt la différence profonde, l'abîme entre les deux natures, « et combien l'enfant, par instinct », avait déjà « le don de faire chanter sa musique, de la rendre vivante ».

En ce peu de notes, les premières que l'imagination de Mozart ait conçues, que ses petites mains aient jouées, je ne sais quoi nous émeut et nous attendrit. Le premier volume de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix s'ouvre sur cette citation. Le second se ferme, ou peu s'en faut, sur une autre, qui, pour d'autres raisons, peut également nous toucher. L'œuvre dont on lit ici les premières mesures est un graduel pour la fête de la Vierge. Daté du 9 septembre 1777, lendemain de la Nativité, peut-être fut-il composé pour ladite fête et recopié le jour suivant. Il est écrit pour quatre voix, avec accompagnement de quatuor et d'orgue, en contre-

point aisé. Quelques traces de style « galant », çà et là certaine concession au goût profane s'y découvrirait sans peine. L'expression générale du petit morceau n'en est pas moins pieuse et tendre, le recueillement profond avec simplicité. « Nulle part autant que dans ce *Sancta Maria* — jusqu'à l'*Ave verum* de 1791, qui d'ailleurs n'est pas sans le rappeler singulièrement — Mozart n'est parvenu à réaliser, à l'aide des procédés tout mondains de la musique de son temps, un idéal nouveau du chant religieux, traduisant l'émotion d'un cœur chrétien en présence de la Vierge, comme d'autres œuvres, instrumentales ou vocales, traduisent les émotions de l'amour ou de la souffrance profane. » Et puis il n'est pas jusqu'aux paroles, latines, qui ne donnent à cette composition de Mozart un sens particulier, un intérêt biographique, une valeur d'âme en quelque sorte autant qu'une valeur d'art. « Sainte Marie, mère de Dieu, je vous doit tout ; mais, à partir de ce moment, je me voue expressément à votre service, et vous choisis pour ma patronne et ma gardienne. Votre honneur et votre culte ne s'effaceront plus de mon cœur; jamais je ne les abandonnerai ni ne les laisserai violer par d'autres personnes dépendant de moi, ni en paroles ni en fait. Sainte Marie, accueillez-moi miséricordieusement, prosterné à vos pieds. Protégez-moi dans la vie et me défendez à l'heure de la mort. *Amen.* »

Quand il écrivit ce morceau religieux, en l'honneur de la Vierge, Wolfgang n'avait pas encore accompli sa vingt-deuxième année. Il se préparait à quitter encore une fois Salzbourg, le 23 septembre, pour commencer, en compagnie de sa mère, le grand voyage qui devait, par Munich, Augsbourg et Mannheim surtout, le mener, ou le ramener à Paris. On sait, par d'autres

documents, qu'il était, à cette époque, engagé dans une congrégation ou une confrérie « mariale ». Dès lors on comprend, on goûte même, à la veille du jour où le jeune et pieux pèlerin allait se remettre en route, la beauté, la ferveur et la dévotion de cette « harmonieuse prière », véritable consécration à la Vierge, des vingt ans de Mozart.

Ainsi, dans ce livre, chaque œuvre de Mozart, analysée en soi, comme pure musique, est traitée encore comme élément de biographie, mais d'une biographie surtout intérieure et psychologique, où l'esprit et l'âme ont plus de part que les événements. MM. de Wyzewa et de Saint-Foix ont intitulé leur étude : *Mozart, sa vie musicale et son œuvre.* Le titre ne ment pas : c'est bien en musique que l'on voit ici vivre Mozart. De quelle vie ondoyante et diverse, nous avons essayé de vous en donner l'idée. Lisez le livre pour en avoir le sentiment et presque la sensation. Il n'est pas un genre musical où ne se soit essayée, illustrée l'enfance et la jeunesse de Mozart. Musique d'opéra, de concert, de chambre, d'église, à quoi Wolfgang, à vingt ans, n'avait-il pas touché de ses mains légères, de ses divines mains! Pour lui, par lui, tout devenait musique, parce que tout était musique en lui. Rien, fût-ce un repas, ne lui paraissait indigne d'être accompagné, d'être honoré, d'être embelli par les sons. Il a composé des « musiques de table » destinées aux festins que donnait le prince-archevêque de Salzbourg. C'étaient des « divertissements », ou de simples « entrées pour trompettes et timbales », accompagnées parfois de deux flûtes, annonçant d'autres « entrées », celle des hôtes et celle même, non moins solennelle, des plats. Et puis, quand le jeune Wolfgang avait rempli de ses chants les salles

de fête et de théâtre, les églises et les chapelles, le palais des grands et la maison de Dieu, son génie débordant s'échappait au dehors. Les places, les rues de Salzbourg résonnaient de ses « musiques de plein air », et les sérénades de Mozart faisaient la ville de Mozart harmonieuse, dans l'ombre claire des nuits d'été.

Ce livre même, écrit à la gloire du maître, est une harmonie, un perpétuel concert. Les citations musicales y sont en si grand nombre, que non seulement on le lit, mais on l'écoute. On l'a fermé depuis longtemps, que l'on croit toujours l'entendre. Il laisse en nous l'impression, l'écho, ou plutôt mille échos d'une fête sonore, d'une fête exquise, et la jeunesse de Mozart continue de chanter à nos oreilles. En son langage familier et mystique, il nous souvient qu'un jour Gounod nous disait : « Mon enfant, quand j'entrerai — si j'y entre, comme je l'espère — au Paradis, je saluerai d'abord le bon Dieu. Mais après, tout de suite après, je demanderai : Maintenant, et Mozart ? Où est Mozart ? » Dès ce monde, en attendant l'autre, le lecteur sait désormais où trouver Mozart, le jeune Mozart.





PÉNÉLOPE, DE M. GABRIEL FAURÉ

1913.

Un jour, au théâtre de l'Odéon, l'auteur du livret de *Pénélope,* M. René Fauchois, a mal parlé de Racine. M. René Fauchois, sur la même scène, un autre jour, dans un drame qui portait le nom de Beethoven, a fait parler Beethoven ainsi qu'il suit.

D'abord, à propos de la symphonie *Héroïque,* dédiée, on le sait, au Premier Consul, puis reprise à l'Empereur :

> Et certe, à ce moment, de cette jeune épée,
> Qui jetait sur le monde un reflet d'épopée,
> Je bénissais l'audace et l'inspiration;
> Hélas!... et j'enviais sa noble nation!
> Mais le jour où j'ai su la honte de son sacre,
> J'ai vu ce qu'il était : un héros du massacre,
> Un tyran tel que ceux qu'il écrasait jadis.
> Sur ses lauriers souillés j'ai dit *De profundis,*
> Et j'ai, de l'hymne écrit autrefois pour ce pitre,
> Oté la dédicace et déchiré le titre.

Ailleurs, sur ses façons, bien connues, de composer au grand air, en se promenant à l'aventure, et quelque peu débraillé, Beethoven donnait certaines indications :

> En sortant du théâtre un air me vient en tête.
> Souvent, sur les remparts je marche et je m'arrête,
> Et je m'assieds, en proie aux méditations,

Dans l'ombre qui serpente autour des bastions.
J'ai donc pris, par instinct, ma route favorite.
Toujours improvisant, j'ai dû m'asseoir ensuite,
Et, mon sang bouillonnant sans doute sous ma peau,
J'ai mis ma redingote à bas, et mon chapeau.

Au théâtre de l'Odéon, entre ces tirades et d'autres similaires, ou pires, l'orchestre Colonne exécutait certaines pages de Beethoven : l'ouverture de *Léonore*, la *Mort de Claire* (d'*Egmont*), des fragments de symphonies. Ainsi l'auditeur était à même de décider si l'immortel musicien s'exprimait avec plus d'éloquence par la poésie que lui prêtait M. Fauchois ou par sa propre musique.

Ce premier essai de collaboration poético-musicale ne laissait pas d'inspirer quelques doutes sur le succès d'une nouvelle rencontre. L'événement les a dissipés. M. René Fauchois s'est mieux trouvé, beaucoup mieux, de parler, ou d'écrire pour M. Gabriel Fauré, que de faire parler Beethoven. Le poète de *Pénélope* a parlé d'après Homère, quelquefois seulement avec plus de recherche et de préciosité. Du récit homérique il a supprimé deux personnages, sympathiques pourtant et dignes de regrets : Minerve et Télémaque. Les autres, il ne les a point travestis ou gâtés. Après tant de siècles, elle demeure encore exquise, l'antique et conjugale aventure, exquise de jeunesse, de tendresse et de pureté. Un sot nous écrivait cet hiver — à propos de Gounod musicien de l'antiquité — que les Grecs n'avaient jamais compris la femme, l'épouse. Il oubliait Pénélope, Alceste et quelques autres. Aussi bien, que n'ont-ils pas compris, ces Grecs, ou tout au moins deviné! Plus pieux que nous ne le sommes souvent aujourd'hui, ils vénéraient le foyer, la « maison », dont M. Henry Bor-

deaux écrivit récemment — avec quelle religion et quelle ferveur! — l'apologie, ou mieux, le poème. L'histoire de Pénélope, c'est l'histoire trois fois millénaire, peut-être la plus ancienne histoire de la « maison », chérie, défendue et sauvée.

Premier acte : retour d'Ulysse, sous les traits et les haillons d'un vieux mendiant. Rudoyé par les prétendants, Pénélope l'accueille. Sa nourrice Euryclée, en lavant les pieds du vagabond, y retrouve la cicatrice connue. Elle se tait, sur l'ordre du maître, et celui-ci demande à Pénélope l'unique faveur de l'accompagner au sommet de la colline où chaque soir, assise contre une colonne de marbre par elle fleurie de roses, la reine cherche en vain sur les flots une voile.

Second acte : nocturne et mélancolique entretien de Pénélope et de son hôte; lui, craignant de se trahir; elle, curieuse et vaguement attirée. Ulysse ensuite, resté seul avec le vieil Eumée et les pâtres, se fait reconnaître par eux, n'exigeant d'eux, pour aujourd'hui, que leur silence, et, pour demain, que leur secours.

Troisième et dernier acte : sur le conseil de l'ingénieux étranger, Pénélope impose aux prétendants l'épreuve de l'arc. Vous en savez l'issue, et la victoire de l'époux. A peine achevé, dans la coulisse, le massacre de ses compétiteurs, Ulysse reparaît, non seulement rajeuni, mais revêtu d'un militaire et somptueux uniforme. L'âge, l'aspect, la toilette, en un instant Minerve protectrice a tout renouvelé. Sur ce dernier point on a seulement trouvé qu'elle avait trop bien fait les choses, et costumé son héros en sujet de pendule, en guerrier d'opérette plutôt que d'opéra.

A propos de *Pénélope,* — il s'agit maintenant de la musique, — on pourrait citer une fois de plus, avec

une variante, un contresens au besoin, le fameux vers : *Humanum paucis vivit genus*. Il suffirait de le traduire ainsi : « Le genre humain vit de peu de chose. » Autrement dit, peu de chose est nécessaire pour qu'il y ait, en musique du moins, de l'humanité et de la vie. Et sans doute la vie dont une *Pénélope* est vivante ne surabonde et ne déborde pas. Elle ne se manifeste ni par de vastes développements, ni par des effusions prolongées, ni par des éclats retentissants. Discrète, cachée, mystérieuse même, elle ne se révèle à l'auditeur, et plus encore au lecteur attentif, que par des mouvements modérés, des traits choisis, des accents toujours justes, souvent profonds. Et cela est fort bien. Nous n'attendions pas de M. Fauré, se faisant le musicien d'Ulysse et de Pénélope, un « drame lyrique », encore moins un « grand opéra », mais plutôt un poème élégiaque, une série d'impressions ou d'esquisses sonores, un album de *lieder*, mélancoliques et nobles comme Pénélope et, non moins qu'Ulysse, ingénieux. C'est presque cela que nous avons eu. Presque, non pas tout à fait, peu de pages de *Pénélope* étant aussi développées et, comme on dit, « poussées », que les *Berceaux*, par exemple, ou les *Roses d'Ispahan*, ou tel autre chef-d'œuvre d'un genre où M. Fauré depuis longtemps ne craint pas de rival. Moins que des *lieder* : des demi-*lieder*, ou des quarts de *lieder*, c'est ainsi qu'on pourrait définir la nouvelle œuvre de M. Fauré. Au surplus, aucun sujet n'offrait une affinité plus étroite avec la nature du musicien. L'action — l'action intérieure, la seule qui compte — se passe ici, jusqu'à la scène finale, entre l'époux qui craint d'être reconnu et l'épouse qui ne le reconnaît pas. Les péripéties, légères, ne consistent chez l'un qu'en réserves, réticences, furtifs mou-

vements aussitôt réprimés; chez l'autre, en vagues soupçons, en pressentiments secrets, non moins vite évanouis. Tout baigne ainsi, les pensées, les passions, et les discours mêmes, dans la demi-teinte et le clair-obscur. Or c'est là justement l'atmosphère un peu voilée où M. Fauré se complaît; c'est là, de son art et de son âme rêveuse, le domaine choisi, mystérieux.

Il n'est pas vrai cependant qu'on ne puisse trouver dans *Pénélope* une seule touche énergique. Nous y signalerions jusqu'à deux raccourcis qui ne manquent pas de vigueur. L'un est la brève acclamation des bergers reconnaissant leur maître. Le geste sonore, car il n'y a là rien de plus, est soudain, juste, et, par sa brièveté même, efficace. L'autre moment n'est pas moins beau et dure davantage; Gœthe aurait dit : il s'arrête. C'est, au début du dernier acte, une phrase, mieux qu'une phrase, d'Ulysse méditant sa vengeance prochaine. La période, par extraordinaire, a de l'ampleur, avec une force contenue, mais sensible; le rythme en est solide, la déduction mélodique originale, et terminée, ou plutôt couronnée par un vigoureux accent. Et tout cela donne bien l'impression du retour, de la rentrée, secrète encore, mais bientôt manifeste, d'un personnage héroïque et longtemps caché, dans ses droits, son rôle et son caractère ou sa nature de héros. L'épilogue enfin permet, pendant quelques instants, à la musique de se donner carrière. Le dernier chœur, dont Ulysse et Pénélope sont les coryphées, achève l'ouvrage par un lumineux cantique d'allégresse et d'amour. Il y a là — toutes proportions gardées — quelque chose qui rappelle un peu l'action de grâces finale d'un *Fidelio,* d'un *Freischütz,* de ces opéras qu'on a quelquefois nommés, à cause de leur conclusion

généreuse, vraiment libératrice, les « opéras de la délivrance ».

Le premier acte de *Pénélope* est de beaucoup le plus complet. Il est aussi le plus caractéristique. Il n'existe que par les détails, mais tous les détails en sont précieux. Le caractère de l'héroïne est posé dès les premières notes, peu nombreuses, mais qui suffisent, tant elles sont riches de pensée et de sentiment, lourdes de souvenir et de tristesse. D'un bout à l'autre de l'acte, les personnages, principaux ou secondaires, et les choses mêmes, l'atmosphère, ou, comme on dit, improprement d'ailleurs et contrairement à ce qu'on veut dire, le « milieu », en un mot le tableau tout entier, est fait de touches un peu minces, un peu courtes aussi, de taches, si l'on veut, et de hachures. Il y en a de mélodiques, d'harmoniques, d'orchestrales, mais chacune a son effet. Il n'en est pas une seule qui ne concoure au dessein, au modelé et à la couleur de l'ensemble. Eurymaque, un des prétendants, reproche à la reine les délais qu'impose à leurs prétentions l'interminable broderie :

Depuis qu'en ce travail ta piété s'absorbe,
Bien des fois le soleil a parcouru son orbe,
Et les doigts de l'aurore ont éveillé souvent
La forêt endormie auprès du mont rêvant.

Le paysage poétique n'est rien auprès du paysage musical, où, défaillant de note en note, par tierces successives, la voix et l'accompagnement, le chant et les accords, — ceux-ci délicieusement dégradés et fondus, — ont l'air eux-mêmes de dormir et de rêver. Pénélope alors de répondre seulement : « *J'ai tissé de mes mains pour le père d'Ulysse ce linceul...* » Et l'intonation de sa réponse, et même, avant qu'elle réponde, quelques

notes d'orchestre, lentement étagées les unes au-dessus des autres, suffisent pour déployer, avec le suaire étendu, l'immense, la mystérieuse mélancolie dont il est le symbole. « Ne forçons point notre talent... » Parce qu'il n'a pas forcé le sien, le musicien du premier acte de *Pénélope* a tout fait avec grâce. Et cette grâce est noble, elle est triste — le sujet la voulait telle — et, même ingénieuse, toujours elle attendrit. Si Pénélope, se croyant seule un moment, détisse, furtive, le funeste tissu, quelques notes échappées (sont-elles de flûte, ou de harpe?) semblent se défaire comme les points. Mais elles signifient autre chose encore. Par leur ton ou leur mode, par l'harmonie qui les enveloppe, enfin par les soupirs, que çà et là elles interrompent, de l'ouvrière ennemie de son fatal ouvrage, elles ajoutent, ces notes perlées comme des larmes, au trait pittoresque et spirituel, un autre trait, qui va plus loin, de sentiment et d'émotion.

Quelques périodes lyriques, d'un lyrisme volontairement retenu, forment dans le courant de l'acte comme des îlots délicieux. Un intermède chorégraphique, de peu de durée, se partage pour ainsi dire en deux couplets. Le premier est seulement dansé; dans le second, la voix de Pénélope entrelace avec les motifs sinueux de l'orchestre une adorable plainte, avivée à la fin par un beau cri de fidèle, d'amoureux espoir. En l'une et l'autre strophe, on doute si la mélodie ou l'harmonie est plus subtile. Et l'union, l'unité des deux éléments est si étroite, qu'on ne saurait les séparer, qu'on ne les perçoit, qu'on ne les conçoit même qu'ensemble. Tout cela est fin, jamais on ne saurait trop le redire, et tout cela sait être profond : témoin certain *lied* encore (il n'y a décidément pas d'autre mot) où, religieusement

pensive, Pénélope se souvient et reproche aux prétendants d'oublier que sous les haillons d'un mendiant un héros peut se cacher, même un dieu. Oui, la musique de cette page est profonde. Elle « va loin », dirait Carlyle, allant jusqu'à nous découvrir dans un cœur de femme, et dans un cœur antique, le trésor non seulement de la pitié, mais de la piété.

Les dernières pages de ce premier acte en sont peut-être les plus exquises. Elles forment comme une équation parfaite entre les deux élémens ou les deux termes, désormais classiques : le paysage et l'état d'âme. Quelle marine et quel nocturne que l'invitation de Pénélope! Invitation, non pas au voyage, mais au pèlerinage prochain que renouvelle tous les jours une invincible espérance. « Viens, Euryclée, murmure la reine,

Ainsi que chaque soir montons sur la colline
D'où l'on peut voir briller toute la mer divine... »

Et la mer, en effet divine, brille, soupire aussi dans le rythme ondoyant et complexe de l'orchestre. Et pour associer à la nature l'âme triste et noble comme elle, il suffit que s'élève par instans au-dessus de la surface sonore une note ou deux, pas davantage, mais si vives, mais si prenantes! de regret et de désir.

Dans son *Motu proprio*, célèbre autant que mal obéi, du 22 novembre 1903, sur la musique d'église, le Souverain Pontife, ayant à définir la mélodie, ou plus exactement le *solo* mélodique admissible en cette espèce de musique, le qualifiait d'« *accenno, o spunto melodico* ». Cela signifie « un soupçon, une pointe ». La musique de *Pénélope,* et cette musique entière, autrement dit chacun des éléments dont elle se compose, offre ce

caractère de réserve et comme de modicité. Plutôt que d'insister, elle indique; suggérer lui plaît et lui suffit. « Opéras libérateurs, » disions-nous de certains opéras. Nous avons cru reconnaître dans l'opéra de M. Fauré quelques signes d'une autre délivrance, toute musicale celle-là, qui viendra sans doute, mais qui tarde. Pénélope elle-même aura moins longtemps attendu. Cette musique, encore une fois (la musique de M. Fauré), ne surabonde pas. Elle semble craindre de s'étendre et de se déployer. Mais autant que de s'en plaindre, n'y aurait-il pas lieu peut-être de s'en applaudir! Tant d'autre musique aujourd'hui nous accable et nous étouffe, accumulant à l'infini les causes sans effet et les moyens sans but, ajoutant, ajoutant toujours aux forces vaines les formes vides! Polyphonie surtout, que de crimes on commet en ton nom! Serions-nous menacés, en art aussi, de périr par le nombre! Le musicien de *Pénélope* est de ceux qui pourraient détourner de nous ce péril. Il ne s'est défié de rien plus que du nombre. Les pages exquises de son œuvre sont faites de peu de notes, mais élues. Tout est sobre ici, tout y est léger, et l'air y circule. Le lecteur aime à trouver des « blancs » dans la partition, et l'auditeur des silences. Ils bénissent l'un et l'autre cette épargne et ces ménagements. Le temps semble arrivé, pour les musiciens, de suivre le précepte antique et de ne pas semer à plein sac, mais d'une main légère. Il est vrai que de ce mode de semailles, peu de mains savent le secret et le geste harmonieux.

Sobre d'abord est l'orchestre de M. Fauré. Comme celui des classiques, il a pour base et pour fond le quatuor à cordes, et sur ce fond, les autres sonorités, distribuées et choisies, se posent ou se détachent, pour

le rehausser quelquefois, sans jamais l'encombrer ni le recouvrir. Quant aux *leitmotive,* le musicien les emploie à peine; il les emmêle, ou les combine, moins encore. Il les aime très courts, mais leur brièveté ne fait point obstacle à leur caractère. Un thème d'Ulysse n'est que de deux notes, dont l'une, pointée, porte et frappe, en montant, sur l'autre. Ce n'est rien de plus qu'un appel (de trompette souvent), mais il est clair, il est brillant, il suffit. La mélodie même dans *Pénélope,* quand véritablement il y a mélodie, nous est donnée, et nous devons la prendre, en quelque sorte, à dose homéopathique. Elle n'en agit pas moins par la molécule ou l'atome sonore, par une note, une seule quelquefois, altérée à l'improviste, mais à propos. Un *dièse,* un *bémol,* c'est, comme vous savez, ce qu'on appelle en musique un accident. Avec M. Fauré, c'est le plus souvent un accident heureux.

Si maintenant on étudiait les péripéties, ou les « situations », et la façon dont le musicien les a traitées, on trouverait dans la manière de M. Fauré, dans sa manière dramatique, le même parti pris de retenue et presque de pudeur. La première entrée d'Ulysse coïncide exactement avec la péroraison, ou, comme dirait l'écrivain, souvent musical, de la *Colline inspirée,* avec « le haut moment sonore » d'un chant de l'épouse invoquant, évoquant l'époux. Devant le mendiant subitement apparu, Pénélope, retombée du sommet de son rêve et de son espérance, ne trouve que ces mots, balbutiés tout bas : « *Ah! j'ai cru que c'était celui que j'attendais.* » Ulysse, inconnu, se tait un instant; Pénélope, ignorante, ne lui parle pas encore. Aucun bruit, nul éclat; tout l'effet — et l'on voudrait une autre expression plus discrète, elle aussi, et moins vulgaire

— ne consiste que dans cette réserve mystérieuse et silencieuse à demi. Même procédé... que dis-je! même absence de procédé et de recherche dans la scène d'Euryclée reconnaissant Ulysse. Peu de moyens, élémentaires, mais efficaces : un trémolo, voilà tout, pour soutenir la parole furtive, et pour l'aviver.

La parole surtout, M. Fauré l'a bien servie. Musicien français, il lui rend les honneurs auxquels, en toute musique purement française, elle a droit. Il la traite à l'antique, avec simplicité, mais avec noblesse. Il la place, au besoin il l'isole, libre et nue, tantôt en pleine lumière, tantôt dans la pénombre. Loin de l'envelopper de l'orchestre, de l'étouffer sous la polyphonie, il tire d'elle-même la valeur, la beauté, verbale et chantante, qu'elle contient et que les maîtres seuls en savent exprimer. Le musicien de *Pénélope* a su donner au discours, au dialogue, à la moindre phrase, au plus petit mot, l'intonation, l'inflexion qui convient et qui suffit. Ainsi noté, un mot, un seul encore une fois, peut être, par le sens et par le son, une chose exquise, une chose profonde. Le premier acte de *Pénélope* apparaît tout parsemé de ces mots-là, d'autant plus précieux que, dans notre langue musicale, ils abondent moins aujourd'hui. Orchestre tempéré, mélodie flottante et un peu voilée, harmonie subtile, déclamation juste et touchante, il est une scène choisie où la rencontre de ces divers éléments forme un tout vraiment délicieux : c'est la dernière scène du premier acte. Elle offre un exemplaire achevé du meilleur style de M. Fauré; non seulement une indication, mais un gage de ce qu'il a voulu, de ce qu'il a su faire, et cela pourrait se définir en trois mots, qui sont : dégager, alléger, éclaircir. Par là surtout cette scène est antique

et vraiment grecque. Elle rappelle certaine phrase de Taine disant — à peu près — des Anciens, que, par une sage économie, ils pourvoyaient à nos plaisirs avec une perfection où nos modernes prodigalités n'atteignent pas. Le musicien de *Pénélope* — et l'on ne saurait trop l'en féliciter — a su plus d'une fois être un Ancien de cette manière.





LE FIDELIO DE BEETHOVEN A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

Septembre 1913.

Fidelio, de L. van Beethoven, par M. Maurice Kufferath. Paris, librairie Fischbacher, 1913.

« Adieu, chaude lumière du soleil, pour nous trop vite évanouie. » A la fin du premier acte de *Fidelio,* c'est ainsi que chantent les prisonniers rentrant dans leur prison. Et c'est de même, avec un sentiment de regret et de mélancolie, que, revenant d'Italie et de Rome, de la Rome d'été, nous rentrons dans le chef-d'œuvre sublime et sombre, à l'occasion d'un nouveau livre en son honneur. Aussi bien, nous lui devons des excuses. Plus d'une fois il nous est arrivé là-bas de pécher, au moins par pensée, contre lui et contre ses frères allemands. N'était-ce point un soir, et d'un autre été romain, que, sous les arbres du Pincio, la « musique » d'un régiment jouait l'ouverture, ou plutôt l'une des quatre ouvertures, et la plus admirable, de l'opéra beethovenien ? Mais nous ne l'écoutâmes que d'une oreille distraite, et notre cœur, étrangement prévenu, la reconnut à peine, ou plutôt la méconnut. Dans l'air tout imprégné de la douceur et de la lumière latine, les choses du dehors étaient si belles, que les choses de l'âme nous devenaient importunes, et nous écartions

de l'horizon et de notre souvenir l'héroïque mais triste silhouette du jeune homme vêtu de noir. Plus d'une fois encore, il y a peu de semaines, le sensuel enchantement fut tout près d'être le plus fort. Dans un théâtre populaire, voisin du château Saint-Ange, il ne nous déplaisait pas d'aller entendre les aimables cantilènes de l'*Elisire d'amore,* de *Don Pasquale* et de la *Sonnambula.* Entrée, sinon libre, au moins peu coûteuse; public facile, comme la musique même qui le charmait; facile aussi l'exécution. Tout respirait l'indulgence et l'abandon, le loisir et le plaisir de vivre. Et, le spectacle fini, les nuits étaient si belles, après de si beaux jours, que, pour achever les délices non seulement de nos yeux, mais de tout notre être, nous demandions peu de chose aux sons.

* * *

Fidelio premièrement, pourquoi *Fidelio* plutôt que *Léonore?* Beethoven lui-même eût préféré le second titre. C'était celui de la pièce originale; et puis, c'était le nom de la charmante Éléonore de Breuning, une des amies que le maître aima le plus chèrement. Mais la direction du théâtre *An der Wien* exigea, sur l'affiche, ce pseudonyme et ce barbarisme italien, estimant peut-être que la désinence masculine, en travestissant l'héroïne une fois de plus, répondait mieux à l'idée même du drame et, pour ainsi dire, y ajoutait encore.

Drame bourgeois et larmoyant, *Léonore, ou l'Amour conjugal,* fait historique espagnol en deux actes, fut écrit en l'année 1798 pour le chanteur et compositeur Pierre Gaveaux, par Jean-Nicolas Bouilly, l'auteur de l'*Abbé de l'Épée* et de *Fanchon la Vielleuse,* des *Contes*

à ma fille et autres ouvrages du genre vertueux. *Léonore* était le premier « livret » de Bouilly, mais ne devait pas être le seul. D'abord avocat au Parlement de Paris, puis administrateur civil et même accusateur public à Tours, le sensible écrivain passe pour avoir montré dans ses terribles fonctions la même sensibilité qu'en ses œuvres littéraires. Ses propres mémoires du moins, ses *Récapitulations,* lui rendent justice à cet égard. Il y écrit en effet : « C'était surtout lorsque j'avais la jouissance de sauver des ci-devant nobles et grands propriétaires, que je faisais rugir la haine de leurs persécuteurs. » Il assure même que la pensée de sa pièce lui fut suggérée par « le trait sublime d'héroïsme et de dévouement d'une dame de la Touraine, dont il eut le bonheur de seconder les efforts ». Voilà pour le caractère historique du sujet. Quant à son transfert en Espagne, la recherche de la couleur locale y est parfaitement étrangère. Mais l'aventure était trop récente encore pour que la prudence la plus élémentaire ne commandât point de la dépayser.

Rien de plus simple, de plus innocent, que l'histoire de l'infortuné Florestan, du méchant Pizarro et de la vertueuse Léonore. Pour avoir dénoncé à don Fernando, leur maître et ministre commun, les crimes de Pizarro, Florestan se voit, à son tour, injustement accusé par Pizarro et jeté dans une prison, dont Pizarro se fait nommer gouverneur. Léonore, ne respirant que le salut de son époux, se présente, sous les sombres vêtements et sous le nom d'un orphelin, Fidelio, à Rocco, le geôlier. Entrée à son service, elle a vite gagné sa confiance. Elle y ajoute même, non sans un peu d'embarras, la tendre sympathie de la fille de Rocco, Marceline, que le pseudonyme et le costume du jeune

porte-clefs abusa. Or voici que don Fernando, le ministre, annonce sa venue prochaine. Craignant que Florestan parle et le perde, Pizarro décide qu'avant ce soir, et de sa main, le prisonnier mourra. Le geôlier est envoyé dans le cachot du malheureux, pour déblayer l'orifice d'un puits qui sera sa tombe. Fidelio doit aider, il aide à la sinistre besogne. Impatient de sa vengeance, Pizarro survient; mais, entre Florestan et lui, Léonore se précipite, braquant un pistolet sur le meurtrier interdit. Au même instant, la trompette sonne au dehors, et vous savez la fin : l'entrée du ministre, la découverte du crime, la punition du criminel, et le triomphe d'un héroïque et conjugal amour.

On a fait trop de cas, et trop peu, du livret de *Fidelio*. Les uns n'y ont trouvé qu'un exemple tiré de la morale en action, voire un sujet de pendule. D'autres, après l'avoir dédaigné, sont revenus de leur mépris. En appelant un jour de lui-même à lui-même, notre confrère M. de Wyzewa ne craignait pas, ou ne craignait plus d'écrire : « Un sujet idéal, le plus beau qui soit : un cœur de femme n'ayant à faire que d'être ému, et ayant à l'être de toutes les émotions possibles : l'amour, le regret, la crainte, l'espoir, la haine, la supplication, la feintise, la reconnaissance, la piété, la passion sensuelle triomphante. Voilà quelques-uns des sentiments que le livret de *Fidelio* a octroyés à Léonore. Voilà pourquoi Beethoven a choisi ce sujet et l'a refait trois fois, paroles et musique[1]. » Le dernier historien de *Fidelio*, celui dont le livre nous occupe aujourd'hui, va plus loin encore : « Bien qu'elle ne porte point la couronne des reines ni le voile des princesses, Léonore

1. *Beethoven et Wagner;* Paris, Perrin et Cie, 1898. — Nouvelle édition en 1914.

se hausse au rang des grandes héroïnes. Elle est l'Antigone, elle est l'Électre de la piété conjugale. Électre en face d'Oreste, Antigone devant Créon, Alceste aux genoux d'Admète, ne sont pas plus émouvantes que Léonore luttant contre sa tendresse et les faiblesses de son sexe, pour achever l'œuvre de délivrance que son héroïque amour a juré d'accomplir. » Alceste! Électre! Antigone! Voilà tout de même de bien grands noms! Sans compter que M. Kufferath nous dit encore du librettiste : « Eût-il été un grand poète, au lieu d'être un habile homme de théâtre, eût-il, dans une œuvre de longue haleine, développé cette figure (celle de Léonore) dans toute l'ampleur qu'elle comporte, il n'eût pu lui donner plus de relief et d'accent qu'elle n'en a dans ce modeste *scenario* destiné à la musique. » Pour le coup, c'est à savoir. Aussi bien M. Kufferath ajoute : « Et cela est si vrai, qu'il a suffi de la musique de Beethoven pour en faire l'une des plus nobles figures du théâtre lyrique. » A la bonne heure. Mais cet « il a suffi » ne nous paraît pas suffire encore. Pour créer cette figure et ce chef-d'œuvre, *il a fallu* la musique de Beethoven. Celle de Gaveaux d'abord, puis celle de Paër, y avaient l'une et l'autre échoué. « Votre ouvrage me plaît : je veux le mettre en musique, » aurait dit un jour Beethoven à Paër. En réalité, M. Kufferath le démontre, il ne le lui a jamais dit et n'a pas pu le lui dire. C'est dommage. Le mot faisait à Beethoven, à la musique de Beethoven, sa place et sa part. « Simple histoire d'une âme. » Tel est, je crois, le sous-titre de je ne sais plus quel ouvrage édifiant. Laissons à Bouilly le mérite d'avoir trouvé le sujet d'une histoire de ce genre; c'est au seul Beethoven que revient la gloire de l'avoir racontée. Au surplus, la

musique — la vraie, la belle — a besoin de peu de chose. Elle se contente de *Fidelio,* comme de la *Flûte enchantée* ou de *Cosi fan tutte.* Dans ses vrais chefs-d'œuvre, les paroles ne sont que la lettre; elle est l'esprit.

La lettre, autrement dit le texte original de la *Léonore* de Bouilly, fut reprise et remaniée pour Beethoven par un certain Sonnleithner, un moment directeur du théâtre *An der Wien.* Esquissée en 1803, la partition était achevée dans l'été de 1805. Le 20 novembre de la même année, dans Vienne occupée par nos troupes, avait lieu, sans le moindre succès, la première représentation de *Fidelio.* Du premier *Fidelio,* faut-il ajouter, et celui-là ne fut joué que trois fois. Revu et corrigé, l'ouvrage reparut le 29 mars 1806, et ne réussit guère mieux : à six représentations, au lieu de trois, se borna sa nouvelle carrière. Pendant huit ans alors, autour de son chef-d'œuvre méconnu, Beethoven irrité fit le silence, et quand le jour arriva de la juste revanche, il n'en fut pas lui-même l'auteur. Au début de 1814, un groupe d'artistes du théâtre de la Porte de Carinthie, admirateurs du maître, lui demandèrent la permission de reprendre, à leur bénéfice, ne fût-ce que pour un soir, l'opéra qu'ils n'avaient point oublié. Beethoven y consentit, sous la seule condition qu'on lui laisserait le temps de retoucher encore une fois son œuvre, paroles et musique. Avec le concours d'un collaborateur intelligent, nommé Treitschke, il se mit au travail. Travail malaisé, comme en témoignent ses lettres d'alors. Il écrit à l'archiduc Rodolphe (janvier ou février 1814) : « On veut redonner mon opéra *Fidelio.* Cela me donne beaucoup à faire; de plus, malgré ma bonne mine, je ne me sens pas bien. » Quelques jours plus tard, au

comte Franz de Brunswick : « Mon opéra va être remis en scène, mais j'y fais beaucoup de choses nouvelles. J'espère que tu vis heureux... En ce qui me concerne, juste ciel, mon royaume est dans l'air. Comme le vent souvent, les sons tourbillonnent, et tout tourbillonne aussi dans mon âme. » Autre billet à Treitschke : « Je viens de lire vos améliorations au texte de l'opéra. Elles me décident davantage à tenter de relever ces ruines désertes d'un vieux château. » Enfin, à Treitschke toujours : « Je vous assure que cet opéra me vaudra la couronne des martyrs. Si vous ne vous étiez pas donné tant de mal pour lui et si vous n'aviez si parfaitement remanié tout, — ce dont je vous serai éternellement reconnaissant, — j'aurais de la peine à me surmonter. Vous avez sauvé ainsi quelques bonnes épaves d'un navire échoué. » Le navire allait reprendre la mer, le château se relever de ses ruines. Le 23 mai 1814, grâce à l'heureuse inspiration d'une poignée de comédiens, *Fidelio* renaissait une troisième fois, et, cette fois, pour ne plus mourir.

Sur cette période de reprises et de retouches successives, le livre de M. Kufferath abonde en documents authentiques et souvent inédits. C'est une étude intéressante, que l'analyse comparée des trois *Fidelio*. Historiques ou critiques, certains détails sont précieux; telle anecdote est pittoresque, et telle autre presque émouvante. Après l'échec (en 1805) du premier *Fidelio*, quelques amis de Beethoven estimèrent que, moyennant certaines corrections et suppressions, l'opéra pourrait trouver une fortune meilleure. Ils résolurent de se réunir un soir, avec Beethoven bien entendu, chez son ami le prince Lichnowsky, pour procéder à la revision nécessaire. Un jeune ténor,

nommé Rœckel, de réputation récente, et qui devait reprendre le rôle de Florestan, nous a laissé le récit de la séance : « Le piano, écrit-il, était tenu par la princesse Lichnowsky, qui était pour Beethoven comme une seconde mère. Sur son violon, le violoniste Clément (à qui est dédié le concerto en *ré* et qui était doué d'une mémoire phénoménale) jouait par cœur les parties d'orchestre que le piano ne pouvait rendre; enfin le ténor Rœckel et le baryton Mayer complétaient tant bien que mal la lecture en exécutant les parties de chant. Beethoven était comme un patient que le chirurgien torture. Ses amis se doutaient bien que la lutte serait terrible et qu'on ne lui arracherait pas sans difficulté l'amputation des pages jugées inutiles; mais jamais ils ne l'avaient vu dans un tel état de surexcitation. Cependant il se montra plus accommodant qu'on n'avait pensé, grâce surtout à l'intervention de la princesse Lichnowsky, dont il acceptait volontiers, avec une soumission presque filiale, les affectueux conseils et les douces remontrances. On travailla ainsi de sept heures du soir à une heure du matin. Anéanti, Beethoven avait fini par se résigner aux coupures. Quand le sacrifice fut consommé et que le prince Lichnowsky fit ouvrir la salle à manger, où un souper était préparé, Beethoven soudain retrouva toute sa bonne humeur. »

Treitschke rapporte une autre scène encore, et non moins vivante. Elle a trait à la composition — pour le troisième *Fidelio,* celui de 1814 — du grand air de Florestan (commencement du second acte). « Ce que je vais raconter ne sortira jamais de ma mémoire. Beethoven arriva chez moi, le soir, vers sept heures. Après avoir causé de divers points, il me demanda où

j'en étais de l'air. Je venais d'en terminer les paroles. Je les lui tendis. Il les lut, et tout en marchant de long en large dans la chambre, il se mit à marmotter et à grommeler, comme il avait l'habitude de le faire, au lieu de chanter. Puis, brusquement, il alla au piano et l'ouvrit. Ma femme l'avait prié, combien de fois! mais en vain, de jouer pour elle. Ce jour-là, après avair placé mon texte sur le pupitre du piano, il commença de merveilleuses improvisations... Il semblait vouloir y conjurer le thème de l'air. Les heures passèrent. Beethoven continuait de jouer à sa fantaisie. On apporta le souper, qu'il avait accepté de partager avec nous. Il jouait toujours. Tard dans la nuit, il rentra précipitamment chez lui. Le lendemain, cette belle page de musique était achevée. »

Fidelio nous rappelle toujours cette maxime de Doudan : « Il faut aimer terriblement ses amis pour les voir. » Pour voir, pour entendre, pour lire *Fidelio,* c'est ainsi qu'il faut l'aimer. Le chef-d'œuvre lui-même a quelque chose, sinon de terrible, au moins de sévère. Des trois opéras qu'on pourrait appeler conjugaux (les deux autres étant *Orphée* et *Alceste*), celui de Beethoven est sans contredit le plus imposant, le plus dépourvu d'agrément extérieur et de parure. A ce drame souterrain et pénitentiaire, il manque l'air libre, le ciel et les marbres de la Grèce. Moins éclatant, plus renfermé que les opéras de Gluck, *Fidelio* n'a pas non plus le sourire divin des opéras de Mozart. La joie même, la joie finale, y est plus grave, plus voisine de la joie célébrée par la neuvième symphonie, que de cette joie un peu voluptueuse, italienne à demi, *gioja bella,* que vient attendre, appeler, sous les grands mar ronniers, l'espiègle Suzanne des *Noces de Figaro*.

Quand on veut définir, en un seul mot, avant le sentiment ou l'*ethos,* le genre ou le style du chef-d'œuvre de Beethoven, on le qualifie infailliblement d'instrumental ou de symphonique. Cela, d'une part, est la vérité même, et, d'autre part, ce n'est pas toute la vérité.

Beethoven l'a déclaré le premier : il ne concevait et, si l'on peut dire, il n'entendait jamais une « idée », un thème, une mélodie, que sous la forme orchestrale, et non vocale. Avant tout, si le maître n'a pas composé pour son unique opéra moins de quatre ouvertures, l'une des raisons d'une telle prodigalité pourrait bien être la volonté, le besoin même d'offrir, en quelque sorte, sur le seuil de son drame musical, un magnifique hommage à la musique pure. Passant de l'étude historique à l'analyse musicale de *Fidelio,* M. Kufferath a très bien signalé, dès les premières pages, dans la scène entre Marceline et son amoureux Jacquino, la présence, la primauté même de l'élément symphonique. C'est par l'orchestre qu'est exposé, puis développé le motif de l'aimable *duetto.* L'admirable quatuor qui suit est traité dans le style symphonique et rigoureux du « canon ». Le chœur des prisonniers forme une symphonie d'instruments autant que de voix, si ce n'est davantage. C'est de l'orchestre que le thème fondamental s'élève d'abord; c'est dans l'orchestre qu'il s'insinue et se répand, en même temps que l'air et le jour emplissent la poitrine et les yeux des captifs, pour quelques moments délivrés. Symphonie encore, au début surtout, le dialogue de Rocco et de Léonore, s'apprêtant, sur l'ordre de Pizarro, à leur sinistre besogne. Et pendant que celle-ci, plus tard, s'accomplira, les voix, avec l'orchestre toujours, se contenteront d'en parta-

ger l'horreur. Avant même que ce duo ne commence, il a suffi d'une suite d'accords, dans un mode analogue à ceux du plain-chant, pour l'envelopper à l'avance d'une atmosphère ou d'une couleur funèbre. Avec plus de largeur, plus de profondeur aussi, la lugubre introduction du second acte nous avait préparés à la vue de la prison et du prisonnier. Par la symphonie seule, elle avait établi, posé le personnage. Ensuite, quand arrive la péroraison de l'air de Florestan, le chant d'un hautbois, avant celui du héros, perce la nuit d'un rayon d'espérance et change une longue détresse en une extase soudaine. Enfin, au cours de ce drame comme de tout autre, il se rencontre forcément des scènes accessoires consacrées à des explications, à des récits de faits, partant peu musicales, ou, permettez l'expression, peu « musicables ». On pourrait les expédier promptement, ou, comme on dit en jargon de théâtre, les « déblayer ». Mozart ne s'en fait pas faute : c'est l'affaire, pour lui, de quelques mesures de ce récitatif alerte, courant, qu'on nomme *recitativo secco*. Le Beethoven de *Fidelio* n'en use jamais. Il traite les passages en question d'une autre, ou plutôt de deux autres manières : le plus souvent par la parole nue, mais quelquefois aussi (voir, à la fin de l'opéra, le dialogue du geôlier et du ministre) dans un langage musical où la symphonie véritable a sa part. Alors on pourrait dire de l'unique opéra beethovenien ce que l'Apôtre dit des chrétiens et de lui-même, dans le Christ : « *In ipso vivimus et movemur et sumus.* » Le drame « vit dans la musique même, il s'y meut, il y est tout entier ».

Mais non pas toujours et seulement dans la symphonie. Il n'y a pas un génie plus libre que celui de

Beethoven, plus affranchi des préjugés, des conventions arbitraires, passagères aussi, que de temps en temps on prétend nous imposer comme les lois, enfin connues et désormais fixées, de l'avenir. « Tu ne chanteras pas. » Tel est, vous le savez, le premier des nouveaux commandements qu'on impose à la voix aujourd'hui. Dans *Fidelio,* malgré la symphonie, au milieu de la symphonie, la voix chante. Pas une fois le grand symphoniste dramatique ne manque à la « vocalité »; plus d'une fois il se plaît à la vocalise. Vocalise expressive et non pas seulement ornementale (partie de Marceline, dans le quatuor en canon); vocalise pathétique (*adagio* du grand air de Léonore), ce sont là, bel et bien, des vocalises. Autre article prohibé de nos jours, que ne s'interdit point Beethoven : la répétition. L'*allegro* du grand air de Léonore comporte la reprise classique. De la redite même, verbale ou mélodique, Beethoven entend ne pas se priver. Une note, une harmonie changée, vient donner au mot, qui persiste, une expression différente. La même phrase musicale, passant de bouche en bouche, emprunte à chaque personnage, à chaque voix, un sens nouveau : témoin le thème en canon du quatuor. Faut-il aller chercher un autre témoin, que certains récuseront peut-être avec dédain, mais que nous continuons de croire? Alors nous citerons la phrase célèbre du grand duo des *Huguenots,* entonnée par les deux amants tour à tour sur des paroles qui n'ont rien de commun : Raoul : « *Tu l'as dit! Oui, tu m'aimes.* » — Valentine : « *Ah! c'est la mort! Il n'est plus d'avenir!* » Aussi bien, c'est l'un des privilèges de la musique, et l'un des plus mystérieux, qu'elle sache concilier ainsi la diversité, voire la contrariété des sentiments, avec l'identité des sons.

Respectueuse du chant, la symphonie, dans *Fidelio*, n'attente jamais aux droits de la parole. Peut-être plus que dans le finale de la « Neuvième », ou dans la Messe en *ré*, Beethoven apparaît ici comme un grand serviteur du verbe. Il unit les notes aux mots par des liens que les divers traducteurs de son œuvre, l'un après l'autre, semblent avoir pris à tâche de rompre ou, tout au moins, de relâcher. « *O welche Lust!* Oh! quel air, quel air! » Ce sont les premiers mots du chœur des prisonniers, et ce sont les mots nécessaires, les seuls qui s'accordent exactement avec la musique : d'abord avec les harmonies étagées, et comme par degrés entr'ouvertes, puis avec le motif ou le trait instrumental qui, semblable, ou du moins analogue à l'air lui-même, circule et se répand. Les exemples abondent, à chaque page, de ce qu'on appellerait volontiers, après la « vocalité », et d'un second barbarisme, la « verbalité » de l'art beethovenien. Rocco vient d'annoncer à Léonore qu'elle pourra l'accompagner dans le cachot du prisonnier aujourd'hui même. « Aujourd'hui même! » en allemand : « *Noch heute!* » s'écrie aussitôt la jeune femme. Mais qu'elle s'écrie en français : « *Mon père!* » c'en est aussitôt fait de la beauté verbale, dramatique, et presque de la beauté musicale de son exclamation. L'influence des mots! L'orchestre, la symphonie même de Beethoven, s'y montre, comme le chant, merveilleusement sensible. Au cours de ce torrent de joie qu'est le duo d'amour des deux époux dans les bras l'un de l'autre, il n'y a que deux moments de répit, chacun d'une ou deux mesures à peine. La première fois, c'est le mouvement qui se ralentit, puis s'arrête; la seconde, c'est le mode qui cède, c'est le majeur abaissé, fondu en mineur. Et pourquoi, ou

plutôt sur quoi? Sur un mot qui change, sur le nom de la *douleur* passée, mais qui revient, furtive, au milieu même de la présente, de l'enivrante joie.

Il y a plus, et le Beethoven de *Fidelio* n'a pas craint de mêler à sa musique la parole toute seule et comme nue. Distinction des genres, de la prose et des vers, de l'œuvre dramatique entièrement parlée, ou chantée tout entière; unité, comme disait l'autre, de la convention ou de l'hypothèse une fois adoptée et suivant laquelle on s'engage à mentir, les Beethoven, ou les Shakespeare, s'embarrassent assez peu de tout cela. La musique de *Fidelio*, même sublime, souffre sans honte le voisinage du dialogue, et du plus modeste, du plus ordinaire. Que dis-je! Dans certaine page célèbre, elle en reçoit, elle en tire un éclat nouveau. Nous songeons à la scène du second acte où Léonore et Rocco pénètrent dans la prison, échangeant tout bas des propos que des répliques d'orchestre soulignent, interrompent et commentent. L'épisode passe à juste titre pour un exemplaire admirable du genre appelé « mélodrame ». Ce genre est, en vérité, « renouvelé des Grecs ». Les tragiques le pratiquèrent habituellement, et, dans ses *Problèmes,* Aristote en a laissé la théorie et l'analyse raisonnée. « Genre renouvelé », disons-nous, et plus d'une fois : par Beethoven le premier, dans la scène finale, et plus belle encore peut-être que celle-ci, de son *Egmont;* ensuite par le Weber du *Freischütz,* par le Mendelssohn du *Songe d'une nuit d'été,* enfin, plus près de nous, et chez nous, par le Bizet de l'*Arlésienne.* Ainsi Beethoven, à côté de la musique et de la symphonie, ou plutôt en face d'elle, accorde une place, un rôle au verbe pur. En un sujet sérieux, tragique même, il fait mieux que tolérer

le dialogue, il le favorise. Peut-être cette faveur insigne suffirait-elle à justifier, dans une certaine mesure, un genre plus léger et qui se pique moins de vraisemblance, cet opéra-comique, longtemps nôtre, et que nous renions aujourd'hui.

Que de prétendues vérités, à chaque instant démenties par un génie que rien ne saurait abuser ni contraindre! Nous avons tous entendu dire, et quelques-uns de nous l'ont redit, que le mouvement, l'action théâtrale, n'est pas matière à musique. Alors, que penserons-nous du célèbre quatuor, appelé, d'après le geste qui l'accompagne ou le domine, le « quatuor du pistolet »? Précipité, haletant, il est fait moins de mélodies ou de phrases, que d'apostrophes et presque de cris. Furieux, mais sans incohérence, ni la brièveté ni l'emportement n'en exclut l'ordre, la composition même. L'ensemble est symphonique. Un trait d'orchestre çà et là le traverse de sa chute, ou plutôt de son écroulement. Des éclairs le sillonnent, éclairs de menace et de haine, qui se changeront, dès qu'aura retenti la trompette libératrice, en lueurs d'espoir et d'amour. Pas d'action en musique! Ici pourtant, quelle action, au paroxysme! et quelle musique la suit et la représente! Ce n'est qu'un raccourci, mais à la Michel-Ange. Ce n'est qu'un moment, et qui ne s'arrête pas; mais, dans toute l'histoire du drame lyrique, s'il n'y en a pas de plus rapide, il n'y en a pas de plus beau.

Si maintenant, après la forme ou les dehors du chef-d'œuvre, on en voulait définir le fond ou l'âme, on l'appellerait un opéra féminin, conjugal et libérateur. La musique n'a pas tracé de plus noble, plus héroïque portrait de femme ou d'épouse, que celui de Léonore. Femme, épouse, on le sait, le grand cœur de Beetho-

ven était si pur, qu'il ne sépara jamais les deux mots en ses rêves, en ses espérances d'amour. Le musicien de *Fidelio* ne pardonnait pas le choix d'un héros libertin au musicien de *Don Giovanni*. Beethoven a rassemblé dans l'unique figure de Léonore tous les traits de son idéal féminin. Le titre d'un recueil ou d'un cycle de *lieder* du maître : « *A la bien-aimée absente,* » semble un peu le symbole aussi de son destin. Absente de sa vie, ou s'y dérobant sans cesse, c'est dans le seul *Fidelio* que la bien-aimée de Beethoven est réellement et partout présente. Oui, partout, et dire, comme nous le faisions plus haut, que la musique a « tracé » son portrait, ne serait pas assez dire : elle l'a modelé, n'y épargnant pas une lumière et pas une ombre, ménageant entre les valeurs diverses, quelquefois opposées, des passages d'une délicatesse exquise et d'une adorable douceur. Ramassé, ou plutôt porté au comble dans un air qu'on appellerait « de bravoure », si le mot signifiait un véritable, un généreux héroïsme, le caractère de Léonore n'y est pourtant pas contenu tout entier. Centre ou sommet du rôle, cet air a ses degrés ou ses alentours. A chaque page aussi, presque à chaque ligne des « ensembles » (trios, quatuors) où Léonore intervient, une réplique d'elle, une parenthèse, un *a parte* se rapporte à l'éclat suprême, et tantôt le prépare, tantôt, en le prolongeant, le fortifie encore. Quelquefois, au contraire, une de ces retouches a pour effet de l'atténuer, et le courage alors, l'intrépidité virile de l'héroïne se détend et se fond, par un retour, par un manquement soudain et qui nous attendrit, en « vague détresse de femme [1] ». Il n'est pas jusqu'au

1. Victor Hugo.

sublime soliloque où, sans rompre l'unité du morceau, la diversité des mouvements et celle des timbres, l'effet de certaines modulations, de certains points d'orgue même, ne fournisse un exemple de ces touchantes et très humaines vicissitudes.

Si les personnages accessoires du drame ont chacun leur caractère et leur vie propre, le rôle de Florestan se rattache étroitement à celui de Léonore. Dans la péroraison de l'air du prisonnier, il en est comme un reflet. Il s'y absorbe même à la fin dans le duo, dans le chant, tantôt en commun, tantôt dialogué, mais toujours identique, des deux voix n'en faisant qu'une ici, comme les deux âmes. Il y a plus de naïveté dans le duo de la *Flûte enchantée*, sur le même thème; dans le duo de *Fidelio*, plus de lyrisme, avec non moins de pureté. Amour-goût, amour-passion, eût dit Stendhal ; amour conjugal toujours, dont Mozart a chanté la douceur et Beethoven les transports.

« Celui qui sentira pleinement ma musique, a dit le musicien de *Fidelio*, celui-là sera délivré des misères que les autres hommes traînent après eux. » On peut assurer — l'œuvre entier de Beethoven, et toutes ses paroles, et tous ses écrits en rendent témoignage — que l'unique vœu de son âme, le seul objet de son génie, fut la délivrance. Passionnément et constamment, il a souhaité, chanté sa liberté et celle de ses frères. Sur lui, sur sa dépouille, plutôt que sur celle de Wagner, on aurait dû jeter la couronne funèbre, portant l'inscription fameuse et faite des trois derniers mots de *Parsifal* : « *Erlösung dem Erlöser*, — *Rédemption au Rédempteur*. » Comme les sonates, les quatuors, les symphonies, *Fidelio* s'achève par un finale victorieux et qui délivre. Le finale de la symphonie avec chœur

y apparaît déjà, comme en germe, comme en puissance. Il possède et manifeste déjà, ce triomphal épilogue, les deux caractères éminents où se reconnaît, d'après la doctrine de Taine, l'œuvre d'art supérieure. L'un est la bienfaisance, et l'autre la généralité. Ce bienfait de la liberté, conquis par l'épouse intrépide, n'est pas octroyé par elle, et par l'équitable ministre, seulement à l'époux. Étant donné le dénouement du drame, la prison où gémissait Florestan semble bien avoir été le rendez-vous de toutes les victimes de toutes les erreurs judiciaires de l'époque et du pays. D'où l'ampleur du finale, son ampleur croissante, avec chaque reprise du thème, qui s'élargit et monte jusqu'aux cieux. Et le bien qu'il célèbre ne s'étend pas moins loin, ne s'élève pas moins haut. C'est notre bien à tous, et pour chacun de nous, c'est tout le bien : celui de notre corps et celui de notre âme, celui de tout notre être, affranchi de tout mal, à jamais. Il n'est que de savoir l'écouter, le finale sublime, pour y entendre une promesse divine. Il a, non pas les paroles, mais la musique de la vie éternelle. Il en a la lumière aussi, dont ces dernières pages, après de si longues ténèbres, sont inondées.

La musique et la nuit sont deux sombres déesses,

comme dit magnifiquement, en son dernier recueil de vers, Mme la comtesse de Noailles. La musique de *Fidelio* mériterait souvent cette épigraphe. Mais à la fin, c'est du jour aussi qu'elle est la sœur, et, comme a dit un autre poète :

Du jour qui ne doit pas finir.





VIEILLE MUSIQUE ROMAINE

Novembre 1913.

La Rappresentazióne di Anima e di Corpo, d'Emilio dei Cavalieri. — Transcription, réduction et instrumentation de M. Giovanni Tebaldini, maître de chapelle de la cathédrale de Lorette. — Partition piano et chant de M. Corrado Barbieri. (En cours d'impression à la *Società Tipografica Editrice Nazionale,* Turin.)

Nous avions espéré, le printemps dernier, entendre à Paris une œuvre romaine, une œuvre ancienne et nouvelle à la fois : par où nous voulons dire qu'elle eût paru nouvelle à cause même de son ancienneté. Certaines difficultés matérielles nous ont privé de ce plaisir. Cette musique devait nous être présentée par un excellent musicien d'Italie. Aujourd'hui maître de chapelle de la cathédrale de Lorette, M. Giovanni Tebaldini le fut autrefois de Saint-Marc de Venise. Sous les cinq coupoles de mosaïque et d'or, il entreprit la restauration liturgique et musicale que le cardinal Sarto vint depuis achever, en attendant que l'un des premiers soins du pape Pie X fût de l'étendre à tout l'univers. Hautement estimées en sa patrie, les compositions religieuses de M. Tebaldini mériteraient d'être connues chez nous. « Le monde » peut-être ne les aimerait pas, et ce serait tant mieux, étant la meilleure preuve qu'elles ne sont pas du monde, mais d'Église, ainsi qu'elles doivent être, par le sérieux du

style, par la simplicité de l'esprit et la pureté du sentiment. Répons, antiennes, graduels ou messes, parmi ces œuvres, qui sont en grand nombre, il est surtout une page, l'une des moindres pourtant, dont nous gardons le plus agréable souvenir. C'est une antienne pour les premières vêpres de la fête de Sainte-Cécile, sur les paroles que, le soir de ses noces et dans l'ombre nuptiale, la jeune épouse chrétienne adresse au jeune païen, son époux : « *Est secretum, Valeriane, quod tibi volo dicere*... Il existe un secret, Valérien, que je veux te dire. Un ange du Seigneur m'aime, et, avec un soin jaloux, il garde mon corps. » Peu de mots, et peu de notes, mais choisies, mais expressives. L'antienne est à quatre voix : alto, ténor et deux basses. La trame en est légère et le fil en est court. Mais justement le charme de cette petite pièce est fait, ainsi qu'il convient, de discrétion et de brièveté. « *Est secretum*... » Dès le début et jusqu'à la fin, c'est bien ici la musique d'un secret, et les harmonies, et la mélodie elle-même, semblent jeter sur la virginale confidence un voile de mystère et de pudeur.

L'œuvre que le musicien d'Italie devait nous apporter n'est pas sienne, ou du moins elle ne l'est que par l'admiration et l'amour qu'il lui a voué, par le soin qu'il a déjà pris, en leur pays commun, de la produire et de la glorifier[1]. Religieuse, mystique même, connue, si ce n'est célèbre, de nom, mais de nom seulement, cette œuvre s'appelle *la Rappresentazione di Anima e di Corpo*. Elle date de l'an 1600, et son auteur est Emilio dei Cavalieri, gentilhomme romain. Inten-

1. Deux auditions en ont été données à Rome, sous la direction de M. Tebaldini : l'une à l'Académie de Sainte-Cécile et l'autre à l'Augusteum, les 12 et 16 avril 1912.

dant de la musique du grand-duc de Toscane pendant plusieurs années (jusqu'en 1596), Cavalieri prit part, avec les Peri, les Caccini et autres, à la création du nouveau style musical, dit représentatif, et de l'opéra florentin. Peri, dans la préface de son *Euridice*, assure même que, « le premier de tous et par une merveilleuse invention », Cavalieri fit entendre sur la scène ce genre de musique[1].

De retour à Rome, Cavalieri fit « représenter » *Anima e Corpo*, en février 1600, à l' « oratoire » de la Vallicella. L'assistance était fort nombreuse, et le succès fut retentissant. La préface de la première édition nous avertit que l'objet de cette représentation était d'émouvoir de plus d'une manière, d'éveiller divers sentiments, la piété ou la joie, de provoquer les pleurs, ou le rire, enfin les différents états de l'esprit ou de l'âme. Suivent certaines indications touchant la place des acteurs sur la scène, leurs mouvements, leurs costumes, et même le ballet, par lequel on peut ou non terminer le spectacle. Si religieuse qu'elle soit, et bien qu'elle ait été d'abord exécutée dans l'oratoire destiné par saint Philippe de Neri à des concerts de musique sacrée, ce serait une erreur de considérer l'œuvre de Cavalieri comme le premier des oratorios. Son titre seul, *rappresentazione*, en détermine assez le caractère dramatique, théâtral, et la distingue ainsi de l'oratorio, lequel est purement narratif et ne comporte aucune mise en scène, aucun élément visible. Cette *rappresentazion-*

1. Pour tout ce qui regarde Emilio dei Cavalieri et les origines de *la Rappresentaziòne*, voyez : 1° M. Romain Rolland : *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*; Paris, Thorin, 1895. — *Musiciens d'Autrefois*; Hachette, Paris, 1908; 2° *Saggio storico sul Teatro musicale italiano*, par M. Arnaldo Bonaventura; Giusti, Livorno, 1913.

cella, comme les contemporains la nommèrent, dit-on, rentrerait plutôt dans le genre, très ancien, des *Sacre rappresentazioni.* Les historiens de la musique le font remonter jusqu'au quatorzième siècle. C'est à Florence qu'il serait issu d'une double origine : les offices de l'Église, dramatisés, et les fêtes célébrées en l'honneur de saint Jean-Baptiste, patron de la cité. De Florence, le goût de cette forme d'art se répandit à travers l'Italie. En 1462, Viterbe fut le théâtre d'un « mystère » de ce genre. Que dis-je! tout un répertoire de mystères y fut représenté sur des théâtres nombreux. Chaque place, chaque rue importante, chacun aussi des cardinaux venus pour assister aux fêtes, avait le sien. Le pape Pie II lui-même était présent. Ici l'on jouait la *Cène;* ailleurs, la *Vie de saint Thomas d'Aquin;* ailleurs encore, l'*Assomption de la Vierge*. Dans son *Histoire des Origines du Théâtre en Italie,* M. Alessandro d'Ancona et, d'après lui, M. Romain Rolland (*Musiciens d'autrefois*) ont publié la relation du plus brillant de ces spectacles. Il se donna, paraît-il, sur la scène élevée aux frais et au nom du cardinal de Teano.

Dans les *sacre rappresentazioni,* la musique tenait une très grande place. Le texte, à l'origine du moins, y était entièrement chanté. Le dialogue parlé ne s'introduisit que plus tard dans le drame lyrique, pour y être de nouveau restreint, puis supprimé. Les « machines » (*ingegni teatrali*) n'avaient pas une moindre importance. Un Brunelleschi, un Léonard, ne dédaignaient pas de consacrer leurs talents à la figuration matérielle des lieux où se passait l'action, que ce fût la terre, le ciel ou l'enfer. Vasari parle avec enthousiasme d'un certain Paradis, machiné par Brunelleschi, pour une *Rappresentazione dell' Annunziata,* laquelle fut donnée

à l'église San Felice in Piazza de Florence. Autant que l'esprit d'un sujet, on aimait alors que l'apparence et le décor extérieur en fût sensible. Tout, dans la « représentation », devait être élément d'expression et de beauté.

Musicien dramatique en même temps que religieux, et ne séparant pas ces deux modes de l'art, rien de ce qui concerne le théâtre ne fut étranger au génie, à l'idéal d'Emilio dei Cavalieri. La préface de la première édition d'*Anima e Corpo* forme un véritable manifeste, une sorte de symbole dramatico-musical, dont les réformateurs des âges suivants, un Marcello, un Gluck, un Wagner, n'ont guère fait que reprendre l'esprit et quelquefois la lettre elle-même. L'attention de Cavalieri, son intérêt, s'étend jusqu'aux dimensions et à la forme de la salle de spectacle, au nombre des spectateurs. Ceux-ci ne devront pas être plus de mille, assis à l'aise et silencieux. (De ces trois conditions, il ne paraît pas, encore aujourd'hui, que les deux premières soient les plus difficiles à remplir.) « Les salles trop vastes sont d'une mauvaise acoustique; elles obligent le chanteur à forcer sa voix et tuent l'expression. D'ailleurs, quand on n'entend pas les paroles, la musique devient ennuyeuse[1]. » Cavalieri s'occupe aussi du nombre des instruments, et veut qu'il soit en rapport avec les dimensions de la salle. (On ne ferait pas mal non plus, aujourd'hui toujours, de le proportionner à l'œuvre qu'on exécute.) L'invisibilité de l'orchestre est également recommandée ou prescrite. Sous le prétexte qu'ils jouent, pour ainsi dire, en musique, les acteurs ne devront pas se dispenser de jouer. Autant que leur chant, ils soigneront leur démarche et leurs moindres

1. Cité par M. Romain Rolland.

pas, *che sono aiuti molto efficaci a muovere l'affetto.* Ils prononceront les paroles de façon qu'elles soient entendues. Les chœurs enfin suivront l'exemple des personnages principaux. Par leurs gestes, par leurs mouvements, au besoin par leur silence attentif, ils auront l'air non seulement d'être présents à l'action dramatique, mais d'y participer. Enfin la durée du spectacle est prévue et limitée. Elle ne devra pas excéder deux heures. Ce dernier conseil n'est pas le moins sage de tous. Nous ferions bien de le méditer et de le suivre encore. Deux heures au théâtre, deux heures de musique surtout, trois au plus, suffiraient. En deux ou trois heures, un chef-d'œuvre lyrique, un *Orphée,* un *Don Juan,* un *Freischütz*, peut tenir.

Cavalieri a conformé strictement son œuvre à ses principes. Théâtrale par la façon dont le sujet est compris non moins que par la mise en scène ou la machinerie, cette œuvre est réellement l'ébauche d'un opéra sacré, mais d'un véritable opéra. Musicalement, elle est écrite dans le style alors nouveau, récitatif plutôt que mélodique, où la déclamation domine, où le chant néanmoins commence à se dessiner. Quant à la polyphonie vocale, déchue de son ancienne splendeur, elle apparaît ici volontairement atténuée, mais non pas éteinte. Une seule chose étonne, comme un manquement à l'art dramatique, mais se comprend, comme la marque d'un art encore primitif : c'est le caractère abstrait des personnages. Les deux principaux sont l'Ame et le Corps. Entre l'un et l'autre, entre les deux parties ou les deux éléments de l'être humain, se développe l'action et le débat qui forme le sujet du drame. Comme figures secondaires, poète et musicien ont mis en scène l'Intelligence et le Conseil, l'Ange gardien, le Monde et la

Vie mondaine, le Temps, le Plaisir (avec deux compagnons), enfin la foule des âmes élues, et celle aussi des âmes damnées, car l'Enfer, comme le Paradis, a sa place et son rôle en ce double mystère.

M. Tebaldini l'a grandement simplifié. Ce n'est qu'une sélection, un abrégé, qu'il nous offre. Soit dans le personnel, soit dans le texte poétique et musical, il a pratiqué de notables retranchements, que d'ailleurs il a justifiés. Autant que l'extrême longueur, il nous dit avoir craint l'uniformité tonale, rythmique, esthétique même. Ainsi, le récitatif du Temps excepté, le ton de *sol* est le ton unique de l'œuvre. En outre, certains effets d'harmonie ou d'instrumentation, répétés à l'excès, risquaient de lasser notre patience, et maint passage du texte, un peu naïf, aurait peut-être éveillé notre sourire. Pour garder au poème son caractère avant tout moral, édifiant, il a suffi d'en respecter l'idée essentielle : la lutte entre l'esprit et les sens, entre la continence et le plaisir, entre l'âme et le corps. Quant à l'instrumentation, l'éditeur l'a réalisée sur la basse chiffrée, d'après les très sommaires indications originales. D'aucuns pourront s'étonner d'y voir figurer, même avec discrétion, des hautbois et des cors, instruments inusités à cette époque. Mais s'il est presque imposible de connaître exactement la composition de l'orchestre de Cavalieri, il est du moins certain que des partitions contemporaines, voire antérieures, font mention de *cornetti* et de *tromboni*. A ces anciens trombones et cornets à l'aigu, M. Tebaldini a cru pouvoir substituer des cors et des hautbois. De même, il a remplacé luths et théorbes par une harpe. Tel est, en y ajoutant les violons, un clavecin, un orgue, un violoncelle et une contrebasse, l'orchestre qui sert à l'accompagnement d'*Anima e*

Corpo. En dépit de cette sobriété, et, si l'on veut de cette sécheresse, le savant éditeur a raison lorsqu'il écrit : « La matière, encore rude et rebelle, ne se plie pas à toutes les volontés du musicien; mais celui-ci lui donne en plus d'une page une expression tour à tour exquise et puissante. »

Vous plaît-il que nous assistions, en esprit du moins, à cette *rappresentazione?* Ainsi réduite, elle est brève. Action, paroles et musique, suivons-en tous les éléments à la fois. C'est le meilleur moyen de nous en former, au lieu d'une idée, abstraite et vague, une précise et vivante image.

Une courte *sinfonia* sert de prélude. Certains signes caractéristiques y apparaissent tout de suite : la coupe étroite de la phrase, la fréquence et presque la périodicité des points d'orgue, l'alternance et le chatoiement des deux modes, majeur et mineur. Dès le second épisode, il est possible de voir ou plutôt d'entendre approcher la mélodie naissante. Incertaine et timide encore, mais déjà chantante, elle s'annonce, elle se dégage des accords. Très brève d'ailleurs, au bout de quelques mesures, une invariable cadence l'achève. Suit alors un *tempo* plus vif, en valeurs pointées, et rien que dans cette succession, nous reconnaissons comme une esquisse de l' « ouverture » à plusieurs mouvements. Dures, sommaires, sont encore les modulations; déjà pourtant, soit au sommet, soit à la base du chant, une ligne se développe lentement, une ligne de notes tenues et régulières, comme celles d'un *canto-fermo*. L'ensemble nous prépare de loin, oh ! de très loin toujours, à ces polyphonies de Sébastien Bach où le thème d'un choral viendra s'adjoindre, tantôt pour les dominer, tantôt pour les soutenir.

Le chœur initial est une invocation, une acclamation universelle. En voici les premières paroles, qui feraient presque penser, plus de deux siècles et demi d'avance, au prologue du *Mefistofele* d'Arrigo Boito :

O signor santo e vero,
Che del mondo hai l'impero,
O Signor santo e forte,
Domator della morte,
Donator della vita.

La musique s'adapte avec précision, avec un peu de rigueur même, à la métrique de ces petits vers. Sur les deux derniers, elle s'élargit et se renforce, pour donner à la double apostrophe : « Dompteur de la mort, Donateur de la vie, » une expression de plénitude et de magnificence. De temps en temps, une variante rythmique, un passage à 6/8, assouplit un peu la mesure et l'anime. Bientôt une voix seule, impersonnelle aussi, prend la parole. Oui vraiment, elle parle au moins autant qu'elle chante. Elle dit la fuite du temps et, rappelant à l'homme ses fins dernières, la mort, le jugement, elle l'exhorte à faire, dès la vie présente, le choix qui décidera de son éternel bonheur. Toute l'homélie est grave, froide, pour ne pas dire quelque chose de plus. Des mots comme ceux-ci : « La vie n'est qu'un souffle, » provoquent seulement, à l'orchestre, de petits traits ingénus de musique imitative. Mais voici que le chœur reprend la même remontrance, et l'effet n'en est plus le même. A ces vérités austères, la frêle polyphonie donne je ne sais quelle tristesse attirante. Incertaines entre les modes majeur et mineur, entre les mesures à trois et à quatre temps, la douceur, le charme subtil des voix s'accroît de leur incertitude. Après une

homélie, nous avons une méditation. La musique s'ouvre et nous ouvre le royaume de l'âme.

« *Anima e corpo,* l'âme et le corps. » Vous rappelez-vous, sous le même titre, ce dialogue, tout différent, de Henri Heine :

« La pauvre âme dit au corps : Je ne te quitte pas, je reste avec toi; avec toi, je veux m'abîmer dans la nuit et dans la mort, avec toi boire le néant. Tu as toujours été mon second moi, tu m'enveloppais amoureusement, comme un vêtement de satin doucement doublé d'hermine. Hélas! Il faut maintenant que toute nue, toute dépouillée de mon cher corps, chose purement abstraite, je m'en aille errer là-haut, comme un rien bienheureux, dans les royaume de la lumière, dans les froids espaces du ciel, où les éternités silencieuses me regardent en bâillant. Elles se traînent là, pleines d'ennui, et font un claquement insipide avec leurs pantoufles de plomb. Oh! cela est effroyable. Oh! reste, reste avec moi, mon corps bien-aimé.

« Le corps dit à la pauvre âme : Console-toi, ne t'afflige pas ainsi. Nous devons supporter en paix le sort que nous fait le destin. J'étais la mèche de la lampe, il faut bien que je me consume. Toi, l'esprit, tu seras choisi là-haut pour briller, jolie petite étoile, de la clarté la plus pure. Je ne suis qu'une guenille, moi; je ne suis que matière. Vaine fusée, il faut que je m'évanouisse et que je redevienne ce que j'ai été, un peu de cendre. Adieu donc, et console-toi. Peut-être d'ailleurs s'amuse-t-on dans le ciel beaucoup plus que tu ne penses. Si tu rencontres le grand Beer dans la voûte des astres, salue-le mille fois de ma part[1]. »

1. Calembour intraduisible. Heine joue sur le mot *Bär :* en allemand, ours, Grande Ourse, et syllabe finale du nom de Meyerbeer.

La plainte est navrante, avec un arrière-goût d'ironie et d'impiété. Que ne pouvons-nous faire entendre, après elle, en même temps que les paroles, la musique du premier duetto de Cavalieri! En voici le commencement :

Anima mia, che pensi?
Perche dogliosa stai,
Traendo sempre guai?

« Mon âme, que penses-tu? Pourquoi est-tu affligée, exhalant sans fin tes soupirs? » On dirait presque les paroles du prêtre s'approchant de l'autel du Seigneur : « *Quare tristis es, anima mea, et quare conturbas me?* » *Anima mia,* ce n'est rien, ces deux mots, notés en quatre notes et sur trois accords, qui ne sont guère davantage. Mais, grâce au don merveilleux d'étendre, d'approfondir et de transfigurer, que la musique possède, c'est déjà tout ce que l'âme, l'âme religieuse, mystique même, peut éprouver d'inquiétude et de crainte, de trouble et de langueur. Cela est aussi beau, et tout de suite cela nous jette et nous plonge aussi avant dans l'ordre de la contemplation et de la vie intérieure, que le même appel : « O mon âme! » chaque fois qu'il revient, grave et tendre, sur les lèvres d'un Bossuet.

L'âme répond : « Je voudrais le repos et la paix. Je voudrais l'amour et la joie, et je trouve la peine et l'ennui. » Le mode mineur assombrissait la demande. Le majeur éclaire — oh! d'une lueur seulement — la réponse timide, incertaine, où le désir se mêle à la mélancolie. Chacune de ces deux petites phrases ne compte pas plus de cinq ou six mesures. Elles suffisent pour donner à l'antithèse une grande beauté. Nous voilà loin du dialogue de Heine. Le corps lui-même ne raille pas. Tout dans son discours est grave,

pathétique et, par moments, douloureux. On dirait que sa condition lui pèse, qu'il en souffre, qu'il en a presque honte. Compagnon de l'âme, et son tentateur, il ne la tente, en quelque sorte, qu'à regret, et comme cédant à je ne sais quelle pensive et presque douloureuse contrainte. Rien de bas, ou seulement de sensuel, en ses invites. Propose-t-il à l'âme les honneurs et les jouissances du monde, l'accent même de sa voix en confesse la misère et le néant. Tout en cherchant à la séduire, il honore sa compagne et lui rend hommage. C'est en elle maintenant, dans sa propre nature, dans la considération, l'orgueil et l'amour de soi, qu'il l'invite à se complaire. « Ame, murmure-t-il très bas, âme, plus que toute autre chose aimable et belle, apaise-toi donc en toi. » Mais elle répond : « Je ne me suis pas faite moi-même. Comment pourrais-je en moi reposer mes désirs? » Nous ne prétendons pas que la musique de cette réponse en contredise les paroles. A leur mélancolie, elle mêle seulement une légèreté souriante, pour ne pas dire étourdie, un peu frivole, avec une vague expression de faiblesse, de fragilité féminine, et tout cela fait, un moment au moins, de cette âme, une sœur, chrétienne sans doute et pieuse, une sœur pourtant de l'*animula blandula, vagula,* du sceptique empereur.

Ce moment est court. Si primitive que soit encore ici la musique, elle est déjà singulièrement souple et docile. Elle suit la moindre impulsion, elle obéit au moindre signe. Une phrase commence dans un certain esprit, dans un certain sentiment; elle s'achève dans un autre. L'âme ne tarde pas à se ressaisir. Au récitatif mélodique, un peu errant, un chant véritable et décidé succède. L'orchestre ébauche une ferme ritour-

nelle, et la voix, à son tour, entonne un cantique assuré. « Maintenant, cède à ma volonté, et, l'une et l'autre, nous nous reposerons en Dieu. » La ligne est droite, le relief a de la vigueur. Surtout l'éclat, l'enthousiasme contenu de la cadence annonce déjà certaines pérorai-sons, brèves et fortes, de Haendel. Il n'y a plus de doute. L'âme a repris la possession, la maîtrise d'elle-même; elle ne la perdra plus désormais.

Le combat cependant n'est pas fini. Le corps, le pauvre corps, lui, ne se résout pas à se rendre. Il gémit, il hésite. Et voici que « le Plaisir, avec deux compagnons », vient le solliciter. Sur un rythme nouveau, léger et presque dansant, *alla Siciliana*, tous les trois font leur entrée; oui, vraiment, une « entrée » d'opéra-ballet ou de pastorale, où le trio des voix s'entrelace. Populaire par l'accent et l'allure, celui-ci ne l'est pas moins par la brièveté. Singulières analogies, lointaines réponses de l'histoire! Il y a quelques semaines, feuilletant un recueil de chants des Abruzzes, plus d'un *lied* nous donnait (avec une saveur autrement forte) un peu la même impression d'ébauche ou de raccourci mélodique : aucun développement, tout l'effet, toute l'expression concentrée en trois ou quatre mesures; une suite de croquis, dont le seul dessin, très sobre, avec une certaine sécheresse, fait l'élégance ou la vigueur[1].

L'œuvre de Cavalieri est de celles qu'il est bon d'étudier sans hâte, en y mettant « du sien ». Loin de s'imposer tout de suite, c'est peu à peu qu'elle se révèle et se donne. Il faut pénétrer lentement cette musique, moins étendue que profonde. Elle veut un auditeur, un lecteur en éveil, constamment attentif aux effets, tou-

1. Voyez : *Canti popolari abbruzzesi*, trascritti da F. P. Tosti. — G. Ricordi e C.

jours discrets, de causes souvent cachées. Celui-là, dans cette œuvre primitive, saura découvrir de subtiles nuances, maint détail ingénieux de psychologie mystique; il goûtera tant de grâce, et même, puisque nous parlons d'art italien, je ne sais quelle « morbidezza », unie ou plutôt succédant parfois à quelque rigueur. Les plus grands musiciens de la vie intérieure, ceux de la veille, les Palestrina et les Victoria, ceux du lendemain, ou du surlendemain, fût-ce un Sébastien Bach, ont à peine su mieux traduire en leurs polyphonies, que ne le fait ici Cavalieri en quelques notes à demi déclamées, à demi chantantes, notre inquiétude et notre fragilité. Pauvre corps humain! Comme il hésite! Comme il craint! Et comme l'âme, tout en le gourmandant, sait compatir à la faiblesse de celui que volontiers elle nommerait, avec saint François, mourant et miséricordieux, « mon frère le corps ». Envers le Plaisir et ses compagnons, elle montre moins d'indulgence. Elle prend au besoin, pour les éconduire, le ton léger, sinon badin, que reprendra Pergolèse, le Pergolèse moqueur de mainte *canzone* coquette ou de la *Serva Padrona*. C'est ainsi qu'un épisode aimable, ne durât-il qu'un moment, vient détendre un peu l'austérité générale de l'ouvrage. Mais le sérieux, voire le pathétique, ne tarde jamais à reparaître. Le genre enjoué n'est pas celui que nous étudions ici. Pour répondre à des appels de plus en plus doux, et qui s'efforcent même de se faire voluptueux, l'âme refait sa propre voix énergique et sévère. Enfin, pour dissiper les derniers doutes et vaincre la suprême résistance de son compagnon charnel, elle résout de recourir directement au ciel et de l'interroger. L'interrogatoire a d'abord ceci de curieux, que la réponse à chacune des demandes est donnée sous la

forme, très à la mode anciennement, de l'assonance, ou de la rime poétique, et de l'écho musical. Il en résulte un effet et, par moments, un jeu de mots et de sons, à la fois un peu naïf et très mystérieux. Voici les six articles du pieux questionnaire :

Ama il mondan piacer l'uomo saggio, o fugge?
Fugge.
Che cosa è l'uom che'l cerca e cerca in vano?
Vano.
Chi da la morte al cor col dispiacere?
Piacere.
Come la vita ottien chi vita brama?
Ama.
Ama del mondo le bellezze, o Dio?
Dio.
Dunque morrà che il piacer brama? È vero?
Vero[1].

C'est ici l'un des endroits où l'on peut le mieux voir la forme libre de la déclamation mélodique, tendre, pour ainsi dire, et même atteindre à la forme plus composée et plus régulière de l'*aria*. Pas de carrure ni de symétrie encore, mais déjà de la régularité, de l'eurythmie entre les périodes ou les membres du discours. De phrase en phrase, le mode, sinon le rythme, change, et, sur le dialogue, avec le majeur et le mineur alternés, passe la lumière et l'ombre. Quelquefois une des

1. Aucune traduction, bien entendu, ne peut reproduire intégralement le cliquetis du texte original :

L'homme sage aime-t-il le plaisir du monde, ou le fuit-il ?
Il le fuit.
Qu'est-ce qu'est l'homme qui le cherche et qui le cherche en vain ?
Vain.
Qu'est-ce qui donne à l'âme mort et déplaisir ?
Plaisir.
Comment obtient la vie celui qui désire la vie ?
En aimant.
Aime-t-il le monde et ses beautés, ou Dieu ?
Dieu.
Donc il mourra, celui qui recherche le plaisir. Est-ce vrai ?
Vrai.

questions se termine par un ornement vocal, trille ou *gruppetto,* que l'écho reproduit. Et dans ce *bis* innocent, avec un peu d'enfantillage, il y a pourtant de la poésie, un effet de lointain et la sensation de l'espace que traverserait une voix du ciel. Mais la conclusion est sérieuse et superbe. Plus d'agréments ici, ni de gentillesses, littéraires ou musicales. L'âme dit au corps : « Tout ce que le ciel a répondu, je le résume pour toi : quitte les vains plaisirs et n'aime que le vrai Dieu. » Rien de plus qu'une affirmation, qu'un ordre, j'allais dire un « impératif catégorique ». Mais l'accent toujours mystérieux de cette voix, qui toujours aussi paraît venir d'en haut, fait songer d'avance à mainte réponse, tragique et surnaturelle également : l'oracle d'Apollon, dans *Alceste,* ou, sous les cyprès de *Don Giovanni,* au clair de lune, la réplique de l'homme de pierre.

« Un chrétien doit être humble, mais magnifique, » disait Louis Veuillot. Le génie chrétien des Primitifs n'aurait pas besoin d'autre devise. En tout cas, c'est l'épigraphe qu'on serait tenté d'écrire sur les dernières pages de l'œuvre d'Emilio dei Cavalieri. Elle se termine, dans la manière forte, par une sorte d'apothéose. D'abord éclate un chœur à quatre voix, une espèce d'hymne ou de psaume biblique, toujours avec réponses en écho, mais cette fois sans intentions imitatives et pittoresques. Nulle part, dans un style partagé constamment entre le récitatif et la mélodie, n'apparaît plus clairement la beauté de ce partage. Après trois siècles révolus, elle a pour nous un air de liberté, voire de nouveauté, qui nous étonne et nous enchante. La sobriété, l'humilité, — puisque nous avons prononcé le mot, — n'ôte rien à la magnificence, et dans la musi-

que sacrée à venir, les trompettes elles-mêmes ne retentiront pas beaucoup plus martiales, plus saintement guerrières, que ne sonnent ici les voix.

L'assurance maintenant, puis l'enthousiasme a gagné l'Ame, l'inspire et l'exalte. Son dernier monologue, appelant tout l'univers à louer le Seigneur, est une page d'ardent lyrisme, une ode véritable, après tant de pieuses et parfois un peu dolentes élégies. Par le sentiment, sinon par le style, par l'allure héroïque et triomphale, cela n'est pas très loin de rappeler le : « *Chantons victoire!* » de *Judas Macchabée*. La phrase a même carrure et même vigueur. Mais çà et là des traits brillants, emportés, en notes égales ou pointées, en gammes montantes ou descendantes, sillonnent la mélodie, en font une espèce de *vocero* et lui donnent une verve, une fantaisie ailée, j'allais dire un panache, que ne se permettront pas d'arborer les strophes, plus régulières et plus classiques, de Frédéric Haendel.

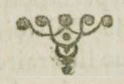
Encore quelques mesures de chœur. Le calme, la sérénité s'est rétablie. Avec suavité, les voix chantent les paroles de l'Écriture : « *Comme le cerf altéré soupire après l'eau des fontaines.* » Un thème, exposé déjà précédemment, un thème de l'Ame, inquiète alors, reparaît, mais avec un accent différent, apaisé. L'effet de ce rappel, inconscient ou volontaire, est délicieux. Les sonorités semblent se dégrader et pâlir. Deux ou trois arpèges, les premiers qu'on ait encore entendus, enveloppent de quelques triolets montants les notes finales. Elles s'efforcent elles-mêmes de s'élever, puis elles retombent doucement, s'éteignent et meurent. Quant aux toutes dernières pages (un chœur de fête et un épilogue d'orchestre), elles ne comptent guère. Elles servent seulement de conclusion matérielle à l'ouvrage.

Celui-ci, par l'esprit et le sentiment, s'achèverait mieux où nous venons de le laisser.

Qui nous vins d'Italie et qui lui vint des cieux,

a dit Alfred de Musset de la musique, ou plutôt à la musique. Si la célèbre apostrophe ne renferme pas la vérité tout entière, elle en contient au moins une part. Il est digne et il est juste, il est équitable et salutaire, de rappeler quelquefois les titres immortels de l'Italie, surtout de la vieille Italie, à l'admiration et à la piété des musiciens. L'hiver dernier, dans un petit théâtre parisien qui ne porta pas mal un grand nom, le « Théâtre des Arts », celui-là même dont le directeur, M. Rouché, vient d'être appelé à de plus hautes fonctions, les représentations du *Couronnement de Poppée,* de Monteverde, ont montré quel maître fut, il y a trois siècles, un des maîtres de l'opéra naissant. Dans l'ordre du drame religieux, sous les auspices et par les soins de l'éminent maître de chapelle de Lorette, l'exécution d'*Anima e Corpo* nous promettait, plus austère seulement, un témoignage pareil, une aussi profitable leçon. Il est dommage qu'elle ne nous ait pas été donnée. Rome l'a, par deux fois, entendue et applaudie. Quelque jeune pensionnaire de la villa Médicis y assistait peut-être, et peut-être en aura profité. Il aura compris que Rome a quelque chose à apprendre aux musiciens eux-mêmes, trop souvent étonnés qu'on fasse d'eux ses hôtes et ses disciples. S'ils savent l'écouter, par la voix de ses sanctuaires et de ses paysages, elle leur parlera. Nous leur disions naguère, à ces jeunes gens, et sans doute ils nous permettront de leur redire : « Franchissez, un soir de printemps, la grille de l'une des plus exquises parmi les villas romaines : celle qu'on appelle

Mattei, ou, d'un nom plus mélodieux encore, Cœlimontana. Allez jusqu'au banc de pierre où se lit cette inscription : « C'est ici que saint Philippe aimait à s'entretenir avec ses disciples des choses de Dieu. » Assis à la place même où se reposa tant de fois le créateur de l'oratorio, vous songerez que le Cœlius, où vous êtes, vit naître saint Grégoire, le grand pape musicien, et porte son église encore. A gauche, en vous penchant un peu, vous pourrez entrevoir les montagnes de la Sabine : elles furent la patrie de Palestrina. Devant vous s'élèvent doucement les collines albaines, d'où Carissimi devait descendre à son tour. Puis, redescendez vous-mêmes dans la ville. En passant devant l'église de la Vallicella (ou des Filippini), souvenez-vous encore de saint Philippe, et de Cavalieri, dont le drame sacré fut représenté dans cet oratoire. Alors vous trouverez peut-être que c'est assez de grandes mémoires pour la rêverie d'un musicien et pour son étude, pour qu'il reconnaisse et qu'il honore, dans Rome et autour de Rome, quelques origines et quelques sommets de son art. »





VIEILLE MUSIQUE ESPAGNOLE

Décembre 1913.

Le Mysticisme musical espagnol au seizième siècle, par M. Henri Collet, docteur ès lettres, agrégé de l'Université, ancien membre de l'Ecole Française d'Espagne. — Paris, Félix Alcan, 1913.

L'idée, ou l'intention, de ce livre est excellente, et l'intérêt en est divers. Premièrement, et ce n'en est pas le caractère le moins significatif, la publication d'un ouvrage semblable montre assez quelle place, toujours accrue, la musique prend aujourd'hui non seulement dans le goût et parmi les plaisirs, mais dans l'estime et parmi les travaux de nos contemporains. Qui donc, il y a seulement vingt ou trente années, se fût soucié de la musique du seizième siècle en général, en particulier de la musique espagnole, et d'un Victoria ? Qui surtout se serait avisé d'aller chercher dans la musique le témoignage ou l'interprétation, l'un sérieux et l'autre fidèle, d'une époque de l'histoire ou du génie d'une race ! Un illustre critique littéraire, et rien que littéraire, nous disait alors, non sans ironie : « La musique ! D'abord, je ne la comprends pas. Ensuite, je ne l'aime pas. Et cependant, je me ferais fort, si je le voulais, de la réduire à deux ou trois idées générales. » Assurément il se vantait. Aussi bien, et pour cause, pour plusieurs causes, dont l'une était sans doute le mépris, il ne l'a

jamais voulu. Que les temps sont changés ! On a fini — et cet « on, » c'est tout le monde — par reconnaître et par honorer dans la musique une manifestation non moins éminente que les autres arts et que la poésie elle-même, de la sensibilité, voire de l'intelligence. Personne ou presque personne aujourd'hui ne se refuserait à mettre un Bach, un Mozart, un Beethoven, au nombre et au niveau des plus beaux exemplaires de l'humanité, c'est-à-dire des plus grands esprits et des plus grandes âmes.

Ce progrès de notre art dans la considération, dans l'admiration de la foule et de l'élite, toute une littérature musicale (historique et critique) en est à la fois la cause et l'effet. Elle l'a suscité, mais, à son tour, il l'a servie. Plus on a goûté la musique, et mieux on a souhaité de la connaître, ou de la « savoir ». Ainsi notre époque a vu s'élever, dans l'ordre musical, je ne sais quelle émulation, profitable également à l'une et à l'autre, entre la connaissance et l'amour. De ce double courant, une surabondante bibliographie rend assez témoignage. On y relèverait quelques œuvres insignes, diverses par les dimensions comme par le genre, ou l'esprit : depuis le *Beethoven,* déjà ancien et toujours admirable, de M. Romain Rolland, jusqu'à la récente et précieuse *Jeunesse de Mozart* (par MM. de Wyzewa et de Saint-Foix), en passant par l'étude extrêmement originale de M. André Pirro : *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach,* et le beau livre de M. Amédée Gastoué : *Les Origines du chant romain.* Que l'on ajoute seulement à la production « livresque », dont nous citons à peine quelques échantillons, l'appoint des revues spéciales qui se multiplient, de telles collections, heureusement concurrentes, comme celle des *Musiciens célèbres* et celle des

Maîtres de la musique, alors, non sans étonnement, on pourra mesurer la distance entre les musiciens que nous étions naguère, et ceux que nous sommes devenus.

Symptôme d'un mouvement et d'un progrès, le livre de M. Collet est encore, ne fût-ce que par son titre, un hommage à des idées, ou plutôt à l'idée, souvent débattue et combattue, du pouvoir, si ce n'est de la nature expressive de la musique. « Mysticisme musical », rien que l'alliance de ces deux mots proclame ou rappelle non seulement le droit, mais l'aptitude et la vocation particulière de la musique à l'expression des sentiments, à la manifestation de la sensibilité. Au surplus, si ce n'est pas là toute la définition de l'art général, c'en est au moins l'objet par excellence, et sans lequel il n'y aurait pas d'art, il n'y en aurait jamais eu. Le regretté Charles Lévêque avait trouvé, si nous avons bonne mémoire, une formule heureuse : « La musique est le rapport entre les forces du son et les forces de l'âme. » Aux siècles de foi, la force religieuse, et, plus précisément, la force mystique de l'âme a été l'un des deux termes de cette relation, l'autre terme en étant d'abord le chant grégorien, puis la polyphonie vocale. Que cette dernière forme, en Espagne, au seizième siècle, ait réalisé l'expression la plus vive et surtout la plus pure de l'idéal mystique, voilà toute la thèse développée dans l'ouvrage que nous avons sous les yeux. Aussi bien le plan de ce livre est simple, il est logique, et pour la critique ou l'analyse, le mieux est encore de le suivre et de s'y ajuster.

Entre tous les arts, la musique étant le plus immatériel et le plus subjectif (autrement dit, et plus simplement, le plus personnel), elle est aussi le plus capable

de traduire l'état d'esprit et d'âme qu'on appelle mysticisme. Les éléments de cette disposition intérieure, en tant que se rapportant à la musique, ont été décrits éloquemment par un poète mystique espagnol du seizième siècle, que ravissaient les harmonies d'un musicien de son temps et de son pays. Salinas est le nom du musicien, et le poète s'appelait Fray Luis de Léon. Dans une ode de Fray Luis, qu'il cite avec abondance, et qui d'ailleurs est digne d'être citée ainsi, M. Collet découvre comme en un raccourci lyrique, philosophique également, les premiers principes et le fond même du mysticisme espagnol. Ils viennent d'un peu loin, ces principes premiers : de Pythagore, s'il vous plaît. Et de là, par Aristote, puis par Boèce, puis par Isidore de Séville, ils seraient arrivés au seizième siècle, où, dans l'œuvre des écrivains et des musiciens de l'Espagne, ils auraient enfin trouvé leur pleine application. Par Aristote d'abord, entendez bien cela. Aristote est le centre, ou plutôt le sommet de cette longue évolution esthétique, où Platon en revanche n'eut pas la moindre part. L'étude d'un tel mouvement à travers les siècles et les œuvres n'est pas la partie la moins intéressante du livre de M. Collet. On y trouve marqué, défini, le tribut apporté par chaque époque, par chaque penseur musicien à l'œuvre commune. Pour le lecteur profane, il est vrai, de telles choses ne vont pas toujours toutes seules. Comment, par rapport à la genèse et dans la genèse même du mysticisme, et du mysticisme espagnol, l'aristotélisme non seulement se distingue du platonisme, mais s'y oppose et le contredit, c'est de quoi, faute d'être assez grand clerc en métaphysique, nous n'oserons point raisonner ici. L'auteur apparemment s'y connaît, et s'y reconnaît mieux que nous. A

travers les âges et les œuvres, sous l'influence, non pas contraire, mais conforme, paraît-il, de la philosophie juive et de la philosophie arabe, il ne perd pas un moment la suite ou le fil de cette tradition aristotélicienne, dont il nous représente l'Espagne comme ayant été le rempart, ou mieux la citadelle, ou enfin, puisqu'il s'agit de musique, le Conservatoire inexpugnable.

La théorie mystique de l'Amour divin; le pouvoir d'évocation et d'ennoblissement que possède l'art; la puissance « de nous dessaisir de ce qui nous dégrade et de faire que l'âme se connaisse et par suite s'améliore »; l'ascension de l'âme qui s'élève de la « contemplation des beautés naturelles ou artistiques à la contemplation de la suprême et éternelle Beauté, de l'harmonie vivante qui régit l'Univers et y resplendit », c'est tout cela que célèbre Fray Luis de Léon dans son ode à Salinas. Or tout cela dérive, par les courants que nous avons indiqués, de la doctrine du philosophe de Stagyre. En outre, tout cela se trouve dans l'idéal — purement aristotélicien — du moyen âge, ou plutôt le constitue. Or cet idéal, on le sait, fut aussi contraire que possible à l'idéal plus extérieur, plus sensuel et, dans une certaine mesure, plus païen, qui devait être un jour celui de la Renaissance. D'où cette conséquence logique : à l'esprit de la Renaissance, l'Espagne musicale demeurera toujours non seulement étrangère, mais hostile, mais impénétrable. Ainsi que l'a dit M. Maurice Barrès, dans le *Secret de Tolède,* les Moralès, les Guerrero, les Comès, les Victoria, « réaliseront une certaine qualité de sublime que peuvent produire toutes les nations catholiques, mais auquel l'espagnole attache son nom ».

Cette qualité de sublime, les autres nations catholiques sont peut-être capables d'y atteindre, mais l'au-

teur du livre que nous étudions ne semble pas admettre qu'elles en aient seulement approché. Dans le concert européen du seizième siècle, si belle que soit la part, ou la « partie » de l'Espagne, l'apologiste du mysticisme musical espagnol la fait tout de même un peu trop belle. Il s'en faut de trop peu qu'il ne sacrifie au génie castillan les génies contemporains de la Flandre et de l'Italie. « Les Flamands, nous dit-il, n'étaient ni rêveurs ni mystiques. » Cela est bientôt dit et mériterait d'être contredit. N'oublions pas certaine assertion de Guicciardini : « Ceux-là (les Flamands) sont les vrais maîtres en musique et ceux qui l'ont restaurée et conduite à la perfection. Chez eux, ce genre de talent est tellement inné, que tous, hommes et femmes, chantent naturellement en mesure avec une très belle grâce et mélodie. De plus, ayant ajouté l'art à la nature, ils ont inventé ces merveilleuses harmonies de voix et d'instruments que l'on peut entendre partout. Aussi les musiciens de cette nation sont-ils recherchés dans toutes les cours de la chrétienté. » Il est vrai que M. Collet, tout le premier, rapporte cette note et la qualifie d' « instructive » ; mais c'est trop en restreindre et la lettre et l'esprit, de n'y voir, comme il fait, qu'un brevet de technique, un certificat d' « habileté ». Quelques lignes plus loin, s'il ne refuse pas non plus son hommage à Roland de Lassus, a-t-il tout à fait raison d'insister autant sur le caractère exceptionnel, pour ne pas dire unique, du génie du maître de Mons? Envers les Français du seizième siècle, M. Collet témoigne plus d'indulgence, ou de condescendance. Il va même jusqu'à traiter de « manières de génies » un Costeley, un Claudin de Sermisy, un Clément Jannequin.

Mais surtout c'est pour les Italiens, y compris Pales-

trina, que se montre sévère l'enthousiaste, l'intransigeant, l'exclusif admirateur de l'ascétique Espagne. « Raphaël, Palestrina, ont été les grands destructeurs de la piété chez les fidèles. » A cette étonnante affirmation de Félix Clément, notre auteur assurément n'a garde de souscrire. Mais il rapporte et semble faire siens des jugements tels que ceux-ci, portés par des juges espagnols sur le maître de Préneste : « Palestrina, comme Orlande de Lassus, qui lui fut souvent comparé, n'a pas voulu, certes, travailler pour l'avenir ; mais, en cristallisant des formes destituées de leur âme, il étouffa la pensée chrétienne comme sous des coupoles arrondies et ouvragées. Ne conserva-t-il pas jusqu'à la fin des tournures de style auxquelles se reconnaît l'artiste « ingénieux » plutôt qu' « inspiré » ? Ce n'est pas tout et, sur le même Palestrina, voici, pour le coup, l'opinion personnelle de M. Collet : « Il aborda tous les genres, et avec une égale maîtrise. Mais il est difficile de trouver, au sein de tant de parfaites beautés, l' « expression mystique », ce je ne sais quoi d'ineffable qui vient du cœur, le mouvement passionnel. Cette musique est impersonnelle : elle plane au-dessus de nos nécessités, elle ne veut pas émouvoir... L'ampleur, la pureté, la suavité, en sont les qualités premières, mais non l'amour ardent, l'élan d'une foi qui espère... Il ne suffit pas d'être un artiste averti de tous les secrets de la technique pour écrire selon l'Église : il faut être encore ce « convaincu » et ce « saint » dont nous parlait naguère le vieil esthéticien Bonnet. » Ce « convaincu », sinon ce « saint », il semble bien, en dépit de tous les « vieux esthéticiens », que Palestrina l'ait été. Rien que sa mort entre les bras de saint Philippe de Néri nous serait, à défaut de sa vie, un gage assez sûr de sa piété.

Un Victoria peut l'emporter sur lui, comme sur tout autre, par la ferveur intime et intense, par le pathétique et la flamme sombre. Il est permis de trouver, dans l'œuvre générale de Palestrina, plus de sérénité, de calme, et parfois même quelque froideur. Mais parfois aussi quel éclat et quelle flamme! Nous en attesterions volontiers certain *Sanctus* de la messe *Aeterna*, chanté le 20 novembre dernier pendant l'office funèbre célébré à Saint-Germain des Prés par les soins des « Catholiques des Beaux-Arts », à la mémoire des artistes défunts. M. Collet, distinguant les différentes écoles d'Espagne, nous parlera tout à l'heure de l'école valencienne, que M. Pedrell a qualifiée d' « exultante ». On peut douter qu'elle ait rien produit de plus magnifique, de plus triomphant, que le *Sanctus* palestrinien. D'autre part, je veux dire dans un autre genre, tout intérieur, et cependant lyrique, émouvant, il suffirait d'un motet comme le célèbre : *Peccantem me quotidie*, pour assurer à Palestrina son rang — l'un des premiers — parmi les maîtres à qui l'on ne saurait convenir que l' « expression mystique » a manqué.

Aussi bien nous ne voulons ici que rendre au grand Italien ce qui lui est dû, sans rien enlever ou seulement disputer aux Espagnols de leur maîtrise éminente et jusqu'à présent trop ignorée. Autrement encore que par des chefs-d'œuvre, l'Espagne du seizième siècle a servi glorieusement les intérêts de l'art religieux. La chapelle Sixtine, en ce temps-là, compta bon nombre de chanteurs espagnols. Des Espagnols prirent une part importante aux délibérations et aux décisions du concile de Trente relatives à la musique. Enfin, si le chant grégo-

rien put échapper alors à certaine revision officielle, qui le menaçait et risquait de le perdre, il dut son salut à la clairvoyance et à l'énergie d'un musicien d'Espagne, Infantas, que seconda la toute-puissante intervention de Philippe II.

En cette très catholique Espagne, plus catholique peut-être à cette époque-là que le reste de l'Europe, catholique du moins avec plus d'ardeur et d'exaltation, avec plus de répugnance aussi non seulement pour l'esprit de la Réforme, mais pour celui de la Renaissance elle-même; en cette Espagne, patrie des Thérèse de Jésus et des Jean de la Croix, des Luis de Grenade et des Luis de Léon, surgit et fleurit une musique telle que peut-être jamais et nulle part on ne connut sa pareille. M. Maurice Barrès a dit encore: « On donnait alors, j'imagine, dans les églises de Castille, des morceaux écrits pour flatter le délire mélancolique du roi Philippe II... Ils valent, pour exprimer le cœur de l'Espagne, aussi bien que les peintures d'un Moralès, d'un Zurbaran. » Rien de plus exact, et l'imagination de M. Barrès ne l'a pas trompé.

Bien avant le seizième siècle, qui fut le « siècle d'or », on ne compte plus, dans l'histoire d'Espagne, les princes musiciens. C'est Alphonse VIII, et plus tard Alphonse X, le Savant ou le Sage, l'auteur des célèbres « cantigas ». Rois d'Aragon ou de Castille, ces derniers surtout, par l'excès de leur amour pour la musique et de leurs prodigalités envers elle, allaient parfois jusqu'à provoquer l'inquiétude et l'irritation de leurs sujets. Isabelle la Catholique fonde une chapelle de quarante chanteurs. Philippe le Beau, Charles-Quint après lui, s'entourent d'artistes flamands. Par eux, un élément néerlandais vient se mêler à la musique espa-

gnole; mais il s'y mêle seulement et ne la domine ou ne l'altère pas. « On dirait, écrit M. Pedrell, que le contrepoint flamand avait, pour fouler les terres espagnoles, laissé là-bas, sur les rives de l'Escaut, ses formes anguleuses et ses sévérités de fond... Les compagnons de Philippe le Beau, comme ceux de Philippe II, modèrent leurs rigueurs scolastiques sous la bienfaisante action de notre soleil ».

Sur le goût, la passion d'un Charles-Quint et d'un Philippe II pour la musique, M. Collet a des pages curieuses, abondantes en anecdotes et détails pittoresques. Compositeur ou non (la chose est douteuse, et certain motet qu'on attribue à l'Empereur lui pourrait bien être repris), Charles-Quint aima la musique toute sa vie, et même après sa mort, ou du moins pendant la représentation ou le simulacre fameux qu'il fit de sa mort. Retiré au monastère de Yuste, il se partage entre la musique et la dévotion, ne les séparant jamais l'une de l'autre. Il choisit les chantres de sa chapelle, il s'institue le juge de leurs voix et de leurs talens. Il ne craint pas de mêler son chant à leurs chants. Malade, il charme ses nuits sans sommeil par de pieuses psalmodies, où son secrétaire, qu'il a réveillé, doit lui donner la réplique. Enfin il exécute lui-même sa partie dans l'office de ses propres funérailles. Un de ses historiens décrit ainsi la cérémonie du 30 août 1558 : « Il entendait la musique lugubre qui se chante d'ordinaire aux messes consacrées pour les morts. Il écoutait attentivement les hymnes, les antiennes et les autres prières que les assistants entonnaient d'un ton triste pour demander à Dieu, selon l'usage de l'Église romaine, le repos éternel de son âme et une place au séjour des Bienheureux. Lui-même se joignait avec une dévotion touchante aux

chants de l'assemblée et implorait la miséricorde du Souverain Juge des hommes. »

Sévère, terrible même en sa piété, Philippe II ne montra pas moins de zèle pour la musique religieuse que pour la religion même. Les maîtres de son temps, à l'envi, lui dédiaient leurs œuvres. Gardien farouche de la tradition, nous l'avons vu sauver le graduel romain, et par conséquent le chant grégorien, d'une revision funeste. Digne héritier de son père, il souhaita de porter plus haut encore la gloire de la chapelle royale. A l'Escurial surtout, il n'épargne rien pour la beauté de la liturgie. Sa curiosité, j'allais dire son avidité musicale, le conduisit même à certaine démarche étrange, qu'un historien de l'Escurial a rapportée. Ayant appris un soir qu'un nouveau livre de plain-chant venait d'être apporté au monastère et placé sur le lutrin, « il eut une telle envie de le voir, qu'il se glissa comme un chat par une fenêtre dans le chœur, tandis que Santiago l'éclairait avec une chandelle. Le prieur, selon sa coutume, fit une ronde pour s'assurer que les moines étaient couchés. Il aperçut de la lumière dans le chœur et surprit ainsi le Roi en flagrant délit. Philippe eut honte sans doute, car il lui fallut bien avouer qu'il était entré par la fenêtre : petitesse peut-être de la part d'un si grand prince, mais à coup sûr indice d'une pieuse et sainte convoitise. » Philippe II avait formé sa « chapelle » exclusivement de moines hiéronymites connus pour leur austérité non moins que pour leurs talents. Les documents de l'époque attestent la beauté de leurs chants. M. Collet a raison : « Une âme d'artiste, de poète et d'ascète se révèle en cet énigmatique souverain. » Mais l'ascète à la fin l'emporta. Par une sorte de scrupule ou de mortifica-

tion posthume, le monarque mélomane ordonna qu'on célébrât ses funérailles « sans appareil, sans musique et sans bruit ».

Avec l'ardent amour des rois d'Espagne pour la musique, le sentiment des lettrés et des savants du seizième siècle était d'accord. La philosophie, l'érudition de l'époque, accordèrent une place d'honneur à la musique, et particulièrement à la musique religieuse, parmi les divers ordres de sa connaissance, entre les plus grandes, les plus nobles disciplines de l'esprit et de l'âme. Dans la production musicale de l'Espagne à cette époque, la théorie ne le cède en rien à la pratique. Au moins par le nombre, les musicographes, ou les musicologues, — entre ces deux affreux mots on hésite à choisir, — ne sont point inférieurs aux musiciens. Dès la fin du quinzième siècle, les encyclopédies espagnoles font de la musique l'objet de leurs plus hautes spéculations. Dans les collèges, dans les couvents, dans les Universités de la péninsule, partout, pour l'enseignement de la musique, des chaires sont instituées et prospèrent. Les statuts de l'université de Salamanque, en particulier, contiennent à ce sujet des renseignements précieux. Il arrive même, par un curieux renversement de l'ordre naturel, que la théorie prend un moment le pas sur la pratique, au moins dans l'estime des théoriciens, et que ceux-ci, du haut de leurs idées pures, accablent de leur mépris les musiciens de fait ou de métier. Le bon Labiche disait un jour à certain apprenti critique, et critique musical : « A votre place, mon ami, j'aimerais encore mieux créer un ciron que disséquer un hippopotame. » L'Espagne du seizième siècle pensait tout juste le contraire. Cette pensée était assuré-

ment peu faite pour donner de la modestie à nos lointains devanciers. Aussi, dès la fin du quinzième siècle, un d'entre eux ne craignait-il pas d'écrire : « Ceux qui viendront, je ne sais ce qu'ils feront, mais je crois qu'ils auront à faire pour aller plus avant dans l'étude des trois choses que j'ai dites (composer, chanter et jouer) et que j'ai écrites ici pour que ceux qui liront ce traité dans les temps futurs se rendent compte de ce que l'on compose aujourd'hui. » Vous savez, n'est-ce pas, combien nous sommes éloignés aujourd'hui, nous autres critiques musicaux, d'une aussi fière assurance.

Elle se peut excuser, dans une certaine mesure, par la très haute, très religieuse et même très sainte idée que musicologues et musiciens d'alors concevaient de la musique. Ce n'est pas seulement, ce n'est pas surtout pour eux-mêmes qu'ils tiraient vanité de leur art ou qu'ils s'en faisaient gloire. Ils rapportaient à l'auteur de toute beauté cette beauté musicale qu'ils estimaient supérieure à toute autre. Dès 1470, on pouvait lire dans le *Vèrgel de mùsica,* du bachelier Tapia, des considérations de ce genre : « Dieu tient le monochorde du monde si bien accordé et placé au point de naturelle perfection, qu'il nous fait avec lui la musique dont nous avons besoin. » Souhaitons-nous de savoir comment la musique nous enseigne à servir Dieu, le mystique bachelier nous répondra « que, si l'on en croit saint Séverin, la musi que est en effet d'un grandsecours pour cette fin. Les autres mathématiques consistent seulement, dit-il, en la spéculation, et malgré qu'on les possède très à fond, elles ne sont nullement profitables pour le ciel. Mais la musique est non seulement bonne pour l'entendement en tant que science spéculative, mais encore profitable pour les mœurs et la vertu... Par

l'harmonie musicale, on obtient la grâce de la contemplation... Tous les espaces des temps dans les choses qui naissent et qui meurent, ne sont que les syllabes et les points dont se forme un chant merveilleux, par la connaissance duquel nous parviendrons à contempler la sagesse de Dieu. »

Ouvrons un autre traité de la même époque, le *Lux Bella*, de Domingo Duran, et surtout le commentaire ajouté par l'auteur à son propre ouvrage. Nous y apprendrons que l'art de musique « est constitué pour servir et louer Notre-Seigneur; que, dans les sciences pratiques, il n'en est aucune qui dirige le cœur humain vers la charité et contemplation autant que la musique; qu'elle est une science divine et humaine qui embrasse et provoque les cœurs à l'amour de Dieu; que sans elle on ne peut, en désirant avec zèle le service de Dieu, célébrer les offices avec la solennité et la perfection due ».

L'amour et le service de Dieu, les grands maîtres du seizième siècle espagnol — nous parlons maintenant des musiciens proprement dits — ne se sont jamais proposé d'autre fin. Et c'est pour cela qu'entre tous leurs contemporains et leurs émules, ils ont mérité le nom de mystiques. Leurs personnes et leurs œuvres, tel est le sujet que traite M. Collet dans la seconde partie de son livre. Il les distribue entre quatre écoles, ayant chacune son pays, ou sa province, et son caractère : l'andalouse, dont l'idéal, d'après l'illustre Moralès, une de ses gloires, est de « donner à l'âme la noblesse et l'austérité »; la valencienne, que M. Pedrell, disions-nous tout à l'heure, a qualifiée d' « exultante »; la catalane, un peu moins purement espagnole et mystique, plus sensible que les autres à l'influence de l'Italie plus voisine; enfin

la castillane, ou la tolédane, la plus féconde et la plus puissante, que représente et domine un génie unique, un seul nom, peut-être le plus grand de l'Espagne musicale, Victoria. Des érudits assurent que cette quadruple répartition n'est pas entièrement à l'abri du reproche d'incertitude et d'arbitraire. Pour en décider, il nous faudrait connaître, d'une profonde, intime connaissance, non pas une pléiade, mais des pléiades de musiciens dont l'éclat jusqu'à présent nous demeure voilé. Il faudrait connaître leurs œuvres autrement que de vue et par la seule lecture. C'est le malheur de la musique ancienne, que, la plupart du temps, alors même qu'elle n'est pas inédite, elle soit inouïe. Il ne tient qu'à nous d'aller admirer sur place les tableaux d'un Greco; mais où donc et quand nous est-il possible d'entendre les harmonies d'un Ceballos ou d'un Robledo, et de trouver, de chercher, dans les sons du moins, « le secret de Tolède »? Non pas seulement celui de Tolède, mais encore et surtout celui de Séville, et celui de Valence, en un mot celui de l'Espagne entière. Qui nous révélera le génie de ces maîtres sans nombre, les Moralès et les Guerrero, les Comès, les Cabezon, et cent autres, dont M. Collet ne peut, hormis quelques citations de leurs œuvres, que nous raconter l'histoire et nous vanter la foi. Foi mystique, enflammée, histoire toute pleine d'austérité, de saintes ardeurs et de mélancolie, quand ce n'est pas de sombre tristesse. « Esprit méditatif, très dévot, un peu secret, avec une faculté rare d'onction et d'émotion, » tel était le grand Moralès. En sa personne on remarquait surtout « l'énergie et la gravité du regard, la puissance du geste, l'abondante et noire chevelure... On ne peut dire que son art soit un art heureux, mais il

est élevé, puissant, personnel. Un certain dramatisme l'anime parfois. » Plus douce, plus sereine, apparaît la figure de ce Guerrero, que M. Pedrell a nommé » le chantre de Marie ». Son pèlerinage en terre sainte, à l'âge de soixante ans, au milieu et au mépris de périls et d'épreuves de tout genre, est un miracle de foi, d'audace et de sainte allégresse. Revenu à Séville, comme il donnait le peu de bien qu'il avait aux pauvres, l'archevêque le pria d'abord ou plutôt le força de manger à sa table. Mais cela ne put durer. L'église était la demeure perpétuelle de l'artiste, et, comme elle fermait de bonne heure, on dut pratiquer dans la grille une ouverture par où le prélat faisait passer le souper qu'il envoyait au pieux musicien.

Parlerons-nous d'un Comès, le plus grand maître de l'école valencienne, l'école triomphante, et de certain *Miserere*, qui suffirait, suivant M. Pedrell, à la gloire d'une nation ? « *Horace avec deux mots en ferait plus que vous,* » dit Agnès à ce radoteur d'Arnolphe. Ce sont les notes ici, les notes seules, qui sauraient faire ce que ne feront jamais les mots. Encore une fois, où nous sera-t-il donné de les entendre, ces notes révélatrices ? De celles qu'un Victoria, le génie souverain de l'Espagne mystique, a formées avec l'air âpre et pur de sa Castille natale, quelques-unes au moins nous sont familières. Elles nous font trouver un accent plus vif, plus vivant, aux pages nombreuses et dernières que M. Collet consacre, en manière de conclusion, de couronnement ou d'apothéose, au sublime musicien d'Avila. Il nous dit, ou nous redit, le peu que l'on sait de sa vie, quitte à contredire ce que l'on croit savoir de sa mort. « *El gran sacerdote español* », comme l'appelle un de ses historiens, le digne concitoyen de la *mis-*

tica doctora, ainsi qu'un autre a nommé sainte Thérèse, ne mourut point en Allemagne, mais en revenant des pays d'outre-Rhin, à Madrid peut-être, peut-être ailleurs, assurément en sa patrie. A cette erreur de fait, il semble aussi que M. Collet ajoute une conjecture un peu bien hasardeuse, quand il essaye d'établir, en terminant, un rapport de filiation — le mot n'est pas trop fort — entre le génie d'un Victoria et celui d'un Jean-Sébastien Bach. Mais, en dépit de ces réserves, le chapitre final sur Victoria n'est point indifférent. Il achève avec éclat un ouvrage qui, par une pente bien ménagée, s'élève, comme il le devait, jusqu'à ce glorieux faîte. Et puis, dans un ordre d'idées plus générales, l'intention d'un tel livre, nous le répétons, est louable, et l'effet en peut être salutaire. Ne perdons pas une occasion de rappeler les grands musiciens de la voix, ou des voix, à notre siècle démesurément symphonique; à notre siècle dont on attaque la religion, les grands musiciens religieux. Leur art est digne, il est capable de relever et de soutenir la vérité comme la beauté chrétienne dans les esprits et les âmes, où, par tant d'autres moyens, une politique de haine en poursuit, mais, si nous le voulons, n'en consommera pas la ruine. Méditons les paroles, citées plus haut, du vieux théoricien espagnol Domingo Duràn. La musique « est constituée pour servir et louer Notre-Seigneur... Dans les sciences pratiques, il n'en est aucune qui dirige le cœur humain vers la charité et la contemplation autant que la musique. Elle est une science divine et humaine qui provoque les cœurs à l'amour de Dieu... Sans elle, on ne peut, en désirant avec zèle le service de Dieu, célébrer les offices avec la solennité et la perfection due... » N'avait-il pas raison, le docteur mystique,

d'intituler son traité *Lux bella,* « la Belle Lumière »? Il n'ignorait pas quel secours et quel honneur une musique vraiment pieuse apporte à la piété. Dans les deux catégories de l'art strictement religieux, ou d'église (chant grégorien et polyphonie vocale), il savait combien de chefs-d'œuvre viennent de Dieu, et retournent, et ramènent à Dieu. Voilà juste dix ans, un autre, un bien autre docteur, n'a pas moins bien vu ni moins bien montré tout cela. Dans un document fameux, et qui rayonne aussi d'une « belle lumière », le pape Pie X a déterminé le rapport entre certaine musique d'une part et, de l'autre, la croyance de l'Église et sa prière. En cet ordre privilégié, nulle musique ne l'emporte sur la musique de l'Espagne au seizième siècle. Servante de Dieu seul, et non pas seulement interprète, mais auxiliaire merveilleuse de la foi et de l'amour, nulle n'est plus digne de l'attention de l'Église, de son étude et de sa faveur.



TABLE DES MATIÈRES

5-14

SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE



